VISEU

Ensaio Sobre *The Dark Side of the Moon* e a Filosofia

Uma interpretação filosófica da obra-prima do Pink Floyd

Irineu Barreto Fernandes

VISIT...

VISEU

Ensaio Sobre *The Dark Side of the Moon* e a Filosofia

Uma interpretação filosófica da obra-prima do Pink Floyd

Irineu Barreto Fernandes

Copyright © Viseu

Copyright © Paulo Irineu Barreto Fernandes

Todos os direitos reservados.

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra, de qualquer forma ou por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por meio de processos xerográficos, incluindo ainda o uso da internet, sem a permissão expressa da Editora Viseu, na pessoa de seu editor (Lei nº 9.610, de 19.2.98).

editor: Thiago Domingues Regina

projeto editorial: BookPro

coordenação editorial: Blenda Castro

revisão: Roberta Braga Chaves

copidesque: Gabriela Fujita

versão digital: Fabio Martins

capa: Fabio Pinfild

e-ISBN 978-65-598-5734-0

Todos os direitos reservados, no Brasil, por

Editora Viseu Ltda.

contato@editoraviseu.com

www.editoraviseu.com

Dedicado a Telma e Bruno.

Prefácio

EM UM dia qualquer do ano de 1972, um menino de 5 anos estava sentado próximo ao elevador de um dos andares do Edifício Rosa Maria, no centro da cidade de Uberlândia. Havia, com ele, outras crianças. Todos moravam no sétimo andar, em apartamentos diferentes, e costumavam ficar brincando na frente do elevador, em outros andares. Em determinado momento, um jovem com aproximadamente 25 anos de idade saiu do elevador, dançando ao som de uma música que tocava em um pequeno rádio. Para o menino, aquela experiência foi marcante, pois no rádio tocava uma música que mexeu com sua cabeça e com o seu ser, provocando sentimentos que o fizeram perceber que aquela música envolvia algo muito maior. Embora ele não pudesse, naquele momento, entender esses sentimentos, prometeu a si mesmo que um dia os entenderia. Aquele garoto, algum tempo depois, soube que a música que lhe causou tamanho impacto era *Please, Mr. Postman*, na versão dos Beatles.

O garoto se tornou ávido pelos livros. Assim que aprendeu a ler, passou a frequentar a biblioteca do Banco do Brasil, no oitavo andar da agência central do banco, em Uberlândia. Lá, pôde ter acesso a quase todos os livros importantes da literatura mundial. Os autores que mais o marcaram no início da sua vida de leitor foram Júlio Verne e Agatha Christie, depois deles vieram muitos outros, entre os quais se destacam Dante Alighieri e Mark Twain. A literatura brasileira não chamou muito a sua atenção nos primeiros anos, talvez em face da obrigatoriedade escolar de ler os clássicos nacionais, mas, com o tempo, ele também aprendeu a gostar dos autores brasileiros, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Cecília Meireles, dentre outros e, principalmente, das histórias de Monteiro Lobato.

O garoto citado acima, ao tornar-se adulto, associou a sua paixão pela música e pela leitura a outra paixão, a filosofia, e percebeu que com o auxílio desta, seria possível encontrar algumas respostas para os seus questionamentos, sobretudo na tentativa de entender por que a

música lhe causava tanto espanto e tantos sentimentos de difícil compreensão.

O adulto que aquele garoto se tornou, embora tenha lido muitos livros ao longo de mais de trinta e cinco anos, ainda não havia escrito nenhum, ou melhor, ainda não havia publicado nenhum dos seus escritos e vinha sendo incomodado constantemente por um pensamento que pedia, quase exigia, que ele escrevesse. Mesmo lutando contra o desejo de se tornar um escritor, o autor do presente ensaio aceitou o desafio de escrever algumas linhas para publicar.

Este livro é o primeiro trabalho entre os projetos nascidos das buscas, leituras, pesquisas e experiências vividas por aquele menino, na tentativa de entender o sentimento provocado pela audição daquela música e de tantas outras que se seguiram a ela, ao longo de muitos anos. Nele, procura-se unir a filosofia, e outros domínios da experiência e do conhecimento humanos, à música do álbum *The Dark Side of the Moon*, de 1973, da banda inglesa Pink Floyd.

Por tratar-se de uma obra ensaística que aborda diversos temas, o presente trabalho não pretende esgotar os assuntos nele apresentados. Por isso, serão frequentes as indicações de leitura para aqueles que, porventura, queiram se dedicar à compreensão dos referidos temas. Seguir-se-á o mesmo critério de obras dessa natureza: apontar a relação entre os temas. A intenção é aproximar da filosofia aqueles que "curtem" o som do Pink Floyd e, se for o caso, aproximar do Pink Floyd aqueles que gostam da filosofia.

Afinal, a filosofia não está apenas nos livros dos filósofos. Assim como o *Hamlet*, de Shakespeare, *O Fausto*, de Goethe ou os filmes *O Sétimo Selo* e *O Mágico de Oz*, e tantos outros trabalhos, *The Dark Side of the Moon* pode ser entendido como um trabalho profundamente filosófico e é isso que se procurará demonstrar nas linhas deste ensaio.

Introdução à edição de 2021

Mais de dez anos se passaram desde que a 1ª edição deste livro foi publicada, no primeiro semestre de 2009. Neste período, a maneira como interpreto o álbum que empresta o seu nome ao livro mudou, em vários sentidos. Acredito que esteja hoje mais consolidada e madura. Isso faz com que algumas ideias apresentadas já tenham sido reconsideradas por mim. O desejo inicial, para esta nova edição, era trazer à tona essas ideias e apresentá-las de forma mais atual. No entanto, o bom senso informa que isso não é tão prudente, pois, por mais atuais que as ideias possam parecer, em breve talvez precisem ser revistas novamente, sem que saibamos realmente se estão, ou não, corretas; ou se são melhores do que as anteriores, de fato. Além disso, um livro publicado é uma criação que tomou vida própria e as interpretações nem sempre serão fiéis às intenções do autor. Este livro já não é mais meu completamente.

Deixemos, portanto, o livro como foi escrito e que cada leitor dê a ele o seu sentido particular. Por isso, não farei mudanças significativas e acrescentarei muito pouco ao que já foi publicado: a correção de alguns erros que passaram na primeira edição; a inclusão de algumas novas citações e referências, conhecidas ao longo destes dez anos que se passaram desde a primeira edição; a apresentação, no capítulo sobre a música "Time", do conceito "geofilosofia", que tenho estudado há cerca de dez anos; a transferência para o texto principal de algumas notas de rodapé da primeira edição, em atendimento às sugestões de leitores; a inclusão de um capítulo sobre o álbum "*Live at Pompeii*", do Pink Floyd. Também incluo nesta nova introdução o histórico dos fatos que culminaram na redação e publicação original do livro, uma vez que na primeira introdução limitei-me a descrever as impressões pessoais da sua construção. Então... Em 2001, quando comecei a ministrar aulas de Filosofia para o Ensino Médio, senti que seria necessário associar ao conteúdo filosófico elementos que tornassem a disciplina mais agradável para o público jovem,

mantendo o mesmo rigor com o qual ela deve ser estudada. A Filosofia estava retornando às escolas, após anos de ausência, e estava associada a uma visão muito acadêmica e austera. Para tanto, sempre contei com um fator muito favorável: sua proximidade com a atitude jovem. A Filosofia, sobretudo a ocidental, surgiu como uma busca de liberdade em relação a muitos hábitos seculares que serviam, em grande parte, para fazer as pessoas ficarem "nos seus lugares" e aceitarem a ordem dominante de forma obediente. Assim, existe na Filosofia um embrião desse anseio por liberdade que caracteriza a juventude.

Diante disso, estudei um grande número de linguagens, propostas, filmes, seriados, músicas, dentre outros, que pudessem proporcionar um diálogo maior com os estudantes, que, em geral, se interessam pela Filosofia, mas, ao mesmo tempo, questionam a maneira como ela, em muitos casos, é ensinada. Não me considero um pioneiro nesta iniciativa, pois sei que muitos colegas também trilhavam esse caminho.

Meus primeiros "ensaios" foram feitos com filmes, séries e documentários de conteúdo filosófico, como *Matrix*, *13º Andar*, *Gattaca*, *The Truman Show*, *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, *Star Trek*, *Star Wars*, dentre outros. Lembro-me que na primeira vez que apresentei um trabalho relacionando Filosofia e *Star Trek*, em um evento acadêmico, ouvi muitas críticas de colegas, mas aquilo serviu mais com um estímulo para as minhas pesquisas.

Em 2003 citei algumas letras do Pink Floyd em sala de aula. O resultado foi surpreendente. Como a linguagem da banda se mostrou atual e filosófica! Desde então, o Pink Floyd tornou-se parte integrante de minhas aulas e projetos, embora ainda sob críticas de alguns colegas, mas com total apoio das escolas em que eu lecionava.

Um dos cuidados aos quais me dediquei desde o início foi apresentar aos estudantes visões mais amplas possíveis, enfocando as várias nuances de um problema e as várias soluções conhecidas, sem me limitar a um ou outro viés ideológico, para que cada um pudesse chegar às suas próprias conclusões. Nesse aspecto, as obras do Pink

Floyd são muito ricas, pois são contrárias a qualquer tipo de totalitarismo ou extremismo. O álbum *The Wall*, por exemplo, foi entendido como uma crítica ao isolamento criado no mundo pós-2ª Guerra Mundial e foi visto por muitos como um prenúncio da queda do Muro de Berlim, que viria a acontecer uma década depois do lançamento do álbum. Da mesma forma, muitas de suas letras são entendidas como críticas à sociedade capitalista e de consumo, como *Money*, por exemplo.

No entanto, o que mais caracteriza a mensagem do Pink Floyd e de *Dark Side*, sobretudo, é a sua mensagem para o indivíduo, diante de toda a "máquina". O sistema [*status quo*] produz muito prazer e muito sofrimento. Em geral, o prazer é exposto de maneira banal, enquanto a dor, na maioria das vezes, é sufocada, o que gera mais sofrimento ainda. Defendo a ideia de que *Dark Side* seja a denúncia não tanto dos problemas de ordem social e política, mas, de fato, a denúncia das consequências desses problemas no interior do indivíduo, daquilo que nos afeta no mais íntimo, no nosso lado oculto do entendimento, no nosso *The Dark Side of the Moon* psicológico e particular.

Curiosamente, no dia em que finalizo esta nova introdução, foi divulgada a notícia de que uma sonda lançada da Terra pousou, pela primeira vez, sobre a superfície oculta da Lua. Diante dessa notícia, sincronisticamente, penso na atualidade de todas as reflexões presentes nas músicas do álbum.

1 – A expressão "*The Dark Side of the Moon*"

> *Há inúmeras coisas que se chocam com a cor individual da sua visão da existência. Há pressões que empurram você em uma ou outra direção e estas são algumas delas e seja empurrando você para a insanidade, morte, empatia, cobiça, o que quer que seja. Há algo sobre a visão newtoniana daquela física que deve ser interessante e o álbum é sobre isso.*
>
> Roger Waters

> *Pelo espaço o universo me compreende e me engole como um ponto; pelo pensamento, eu o compreendo.*
>
> Blaise Pascal

A expressão "*Dark Side Of The Moon*", título de um dos melhores álbuns de rock já produzidos, tem relação com diversos campos do conhecimento humano, como psicologia, psicanálise, astronomia, filosofia, geofilosofia, geopolítica, misticismo e outros. A sua origem deve-se à relação estabelecida entre o conhecimento promovido pela astronomia, de que há uma face da Lua que nunca se apresenta ao observador terreno e a descoberta do inconsciente, já presente em textos antigos e que se tornou objeto de estudos muito mais elaborados a partir dos escritos de Sigmund Freud.

No domínio da astronomia, é sabido que a Lua nos "mostra" sempre a mesma face, pois ela leva o mesmo tempo para completar uma volta em torno do próprio eixo e para percorrer a sua órbita em torno da Terra, embora se saiba também que não existe um lado sempre "escuro" da Lua, já que o Sol ilumina a parte não visível (para o observador da Terra) do satélite, no período que denominamos de Lua Nova. Considerando uma pequena irregularidade no movimento dos astros (Terra e Lua), ocorre o conhecido efeito "paralaxe", que faz

com que, ao todo, 59% da superfície lunar seja vista da Terra, em momentos diferentes. O fato é que se passou a denominar o lado da Lua que não se volta para a Terra de “O lado escuro (face oculta) da Lua” (*The Dark Side of the Moon*).

As primeiras imagens da face oculta da Lua foram obtidas em 1959, graças às fotografias enviadas pela sonda espacial soviética *Lunik 3*, e revelaram que, diferentemente da face visível, a face oculta apresenta predominantemente crateras (os únicos “mares” existentes encontram-se localizados na face visível). Além disso, a espessura da crosta dessa face é superior à da voltada para a Terra.

A Lua é o único satélite natural do nosso planeta, tem em torno de 3.400 km de diâmetro e gira ao redor da Terra a uma distância média de 384.400 km, num período de 27,3 dias. Quanto à sua origem, existem, pelo menos, três teorias mais plausíveis: a que defende que a Terra e a Lua teriam a mesma origem, devido às semelhanças dos elementos encontrados nos dois astros; a que defende que a Terra teria capturado a Lua e, finalmente, a que consiste na afirmação de que um corpo celeste teria se chocado com a Terra, ainda no período de formação dessa. O choque teria afetado o planeta invasor, que ficou preso ao campo gravitacional da Terra ao ter os seus pedaços de rocha líquida condensados em um único corpo, dando origem à Lua. A última teoria é a mais aceita pela comunidade da astronomia. A dúvida, no entanto, permanece[1].

Seja qual for a origem da Lua, a sua influência sobre o nosso planeta é inegável e envolve os mais distintos aspectos, desde científicos, e considerados reais, como a influência sobre as marés, até influências de caráter místico e sobrenatural. A citação a seguir, extraída de uma importante publicação da Agência Espacial Brasileira, ilustra bem essa questão:

> Desde tempos imemoriais, o homem se deslumbra com a Lua e seus mistérios. Ao nosso companheiro cósmico estão associadas inúmeras estórias, lendas e superstições. Os chineses antigos fizeram da Lua o patrono dos poetas e ela vem servindo de inspiração aos poetas de todos os povos e civilizações, desde tempos imemoriais. Para os gregos antigos, a Lua era Selene, deusa da noite, enquanto os romanos a chamavam Luna. Diversos povos indígenas se comportam diante de eclipses lunares fazendo todo o barulho possível para afugentar o “monstro” que estaria devorando nosso satélite

natural. Por outro lado, muito tem sido escrito sobre a Lua e seus possíveis habitantes. Plutarco, lá pelo ano 100 d. C., em seu livro "A Face da Lua", sugeriu que ela seria habitada por criaturas semelhantes a demônios. As ideias de Plutarco influenciaram seu contemporâneo Luciano, que na obra "Vera História" nos relata a tripulação de um barco que foi arremessado pela força da tempestade até as vizinhanças da Terra, onde seus tripulantes tiveram encontros com os habitantes lunares. E mesmo Johannes Kepler, que concebeu as três leis do movimento planetário, escreveu um conto em que retratava as criaturas lunares vivendo em cavernas para escapar do calor do Sol. Porém, o grande inspirador moderno para se conseguir alcançar a Lua foi o grande ficcionista francês Júlio Verne que, em sua obra "Viagem ao Redor da Lua" descreveu em detalhes a conquista da Lua empreendida através de um imenso canhão que disparou uma cápsula tripulada em direção ao nosso satélite natural.[2]

A verdade é que a Lua exerce um enorme fascínio sobre os seres humanos e já havia sido musicada antes mesmo de o Pink Floyd realizar *Dark Side*. Claude Debussy, por exemplo, compôs, em 1891, a suíte *Bergamasque*, que inclui a bela peça *Clair de Lune*.

Na concepção psicanalítica, usa-se a expressão "*Dark Side of the Moon*" para fazer referência a um lado oculto de nós mesmos, no qual estariam os conteúdos e impulsos da mente humana que não são manifestados no campo conhecido pela consciência. Embora a nomenclatura da psicanálise[3] seja muito ampla, é possível resumir, com um único termo, o significado da expressão "*Dark Side of the Moon*": "inconsciente". Esse também é o termo que melhor exprime a descoberta de Freud e sobre o qual o médico vienense fundou a nova ciência da psicanálise, que é, numa construção bem simplificada, a ciência que tem por objeto de estudo o inconsciente e tudo aquilo que o envolve e o caracteriza.

Além disso, como durante muito tempo acreditou-se que os indivíduos com transtornos mentais fossem influenciados pelas diferentes fases da lua, passou-se a denominá-los também de "lunáticos", ou regidos pela lua.

A união de todos esses ingredientes conduz ao fascinante mundo do Pink Floyd e do álbum, ao qual, deste ponto em diante, o autor denominará simplesmente de *Dark Side*, a não ser quando o momento exigir o nome completo.

---

1 "Embora tenhamos atualmente um vasto conhecimento acerca da Lua, é impossível

decidir qual das três teorias sobre a sua formação pode ser adotada como verdadeira: a captura da Lua pela Terra, a fissão da Lua e da Terra ou a formação simultânea dos dois corpos celestes." ROSA, R. *Astronomia Elementar*, p. 117.

2 WINTER, O. C. e PRADO, A. F. B. A. (orgs.). *A Conquista do Espaço – Do Sputnik à Missão Centenário*, p. 77.

3 "Se fosse preciso concentrar numa palavra a descoberta freudiana, seria incontestavelmente na palavra inconsciente." LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*, p. 236.

2 – A trajetória do Pink Floyd até *Dark Side*

> *De repente eu percebi naquele ano que a vida já estava acontecendo. Acho que porque minha mãe era obcecada por educação e pela ideia de que a infância e a adolescência preparavam para a vida que iria começar mais tarde. Percebi que a vida não iria começar mais tarde, que ela começa quando criança e isso acontece o tempo todo e em qualquer ponto você pode agarrar as rédeas e começar a guiar o seu próprio destino e isso foi uma grande revelação para mim. Veio como um choque.*
>
> Roger Waters

A história de *Dark Side* começou muito antes de o álbum ter sido efetivamente concebido. A atitude dos integrantes do Pink Floyd durante as gravações do álbum, as letras de Roger Waters, os temas escolhidos e até mesmo a escolha do título do álbum, revelam a influência inquietante dos primeiros anos de existência da banda e do seu primeiro líder e compositor, Syd Barrett. Syd foi um dos criadores e o principal compositor do Pink Floyd, até ser afastado em 1968, em virtude de um severo processo de alienação que apresentava sinais gradativos de distúrbio mental, provocados por uso excessivo de substâncias alucinógenas ou mesmo por uma predisposição à loucura. O fato é que a sua saída foi traumática, mas inevitável, pois ele já não conseguia compor nem tocar. Uma das canções de Syd é assaz reveladora quanto ao processo vivido por ele naquele momento. Trata-se de *Vegetable Man*, na qual o compositor, então com 21 anos, escreveu:

E toda a sorte,
É o que eu comecei, É o que eu desgastei, É o que você vê,
O que devo ser, É o que eu sou!

Homem Vegetal! Onde você está?

Ah, Ah Ah Ah, Ah Ah Ah Hah, Ah Ah Ah, Ah Ah Ah – ah!

Eu olho para todo lugar.

Para encontrar um lugar para mim.

Mas não é um lugar qualquer. Apenas não é um lugar qualquer.[4]

Sobre essa canção, Peter Jenner fez o seguinte comentário: "Eu vi a vida dele em *vegetable man*, ele a escreveu em nossa sala de estar em uma só sessão, foi simplesmente uma descrição de si mesmo, do que ele era e do que tinha feito"[5]

A imagem do Pink Floyd, no entanto, nunca pôde ser dissociada da figura de Syd Barrett, e isso está evidenciado em muitas composições posteriores da banda, sobretudo nas letras de Roger Waters, mas sobre essa questão ainda trataremos nos próximos capítulos.

O The Pink Floyd Sound, de Syd Barrett: da formação aos primeiros sucessos

> *Syd Barrett realmente não veio daquele tipo de... que diz: você pode fazer isto, você faz aquilo, ele só estava fazendo música com uma perspectiva muito diferente. Fazendo com que as músicas, em minha opinião, tenham um ângulo fantástico para se ouvir.*
>
> Iain Jennings, Mostly Autumn

> *Syd (ao enlouquecer) lançou uma longa sombra sobre os acontecimentos. A banda ficou muito impressionada para continuar em frente depois da perda de sua força criativa. Você não escolhe isso: "Vamos nos livrar do compositor".*
>
> Storm Thorgerson – Designer (Hypgnosis)

Embora o The Pink Floyd Sound tenha feito a sua primeira apresentação pública em 1965, a relação entre Syd Barrett e Roger Waters remonta há alguns anos.

A história musical pública de ambos tem início em 1962, em Cambridge, quando Syd era o guitarrista de uma banda chamada *Geoff Mott and the Mootoes* e Waters, embora fosse dois anos mais velho que Syd, apenas se limitava a desenhar pôsteres para a banda[6] e não era um integrante da mesma.

Em 1964, os dois seguiram caminhos diferentes. Syd, cujo nome de batismo era Roger Keith Barrett e nascera em Cambridge, no dia 6 de janeiro de 1946, foi estudar na Escola de Arte Camberwell, ao sul de Londres e Waters, que nascera em Surrey, no dia 06 de setembro de 1943, foi estudar arquitetura na Escola Politécnica de Regent Street, no centro da capital inglesa. Foi lá que Roger Waters formou a sua própria banda, chamada Sigma 6, na qual ele era o guitarrista solo. Numa reformulação, Waters assumiu o baixo, dispensou os demais integrantes e juntou-se a Syd Barrett, Nick Mason, Rick Wright e ao guitarrista Bob Klose, que sairia pouco tempo depois. Assim surgiu o The Pink Floyd Sound, nome sugerido por Syd, em homenagem a dois de seus ídolos do Blues, Pink Anderson e Floyd Council.

Não resta a menor dúvida sobre o fato de Syd ser, naquele momento, o maior talento da banda, não só devido ao seu poder criativo, que o tornou o compositor oficial, mas também devido ao seu carisma e ao seu estilo inovador de tocar guitarra, que lhe conferiu o título de guitarrista do mês, pela *Beat Instrumental*, número 57, em outubro de 1967. Entre os ídolos de Syd, também figurava Bo Diddley[7], influente cantor, guitarrista e compositor norte-americano, que teve composições gravadas por Yardbirds, Animals e The Doors.

A banda começou a fazer show no final de 1965 e seguia as influências da época, com o acréscimo de longas sessões de improviso. Era um momento de grande efervescência na cena musical inglesa e mundial.

A juventude inglesa vivia o surgimento do *underground*. Movimento, não necessariamente organizado, formado por pessoas

que curtiam as novas formas de expressão da vanguarda artística: drogas, liberação sexual e atitudes contrárias a qualquer tipo de imposição do sistema. As bandas inglesas não pensavam apenas no sucesso local, mas também, e quase que prioritariamente, no público dos EUA. A música pop vivia o início da "British Invasion", desde que bandas como Beatles e Rolling Stones aterrissaram no território americano e se consagraram também do outro lado do Atlântico. De certa forma, os ingleses já haviam sido invadidos pelas influências culturais e musicais norte-americanas, principalmente com Elvis, Bob Dylan e a cultura *beat*, isso sem falar no Blues e no Jazz.

No verão de 1966, Peter Jenner, um jovem economista que estava "antenado" com a cena *underground* e conhecia os seus representantes mais ilustres, assistiu a um show do The Pink Floyd Sound e passou a acompanhar a banda de perto, até se tornar o seu "mentor" e empresário. Por sugestão de Jenner, devido a uma questão estética, o nome da banda foi reduzido para The Pink Floyd. A associação com Jenner rendeu rápidos frutos. Depois de fazer shows em várias casas e festividades, a banda foi a atração principal de um evento, denominado UFO, promovido pelo bar londrino Barney Club, em dezembro de 1966, e se tornou também a banda da casa. Aos poucos, ela foi trocando os *covers* pelas composições de Barrett e impondo o seu estilo e logo a sua música estava plenamente identificada com a palavra de ordem do momento: psicodelia. Os longos improvisos de Syd Barrett deixavam a plateia perturbada, eram um show à parte e tornavam a banda ainda mais especial.

O primeiro contrato, com a EMI, foi assinado em fevereiro de 1967 e o primeiro *single*, *Arnold Layne*, foi lançado no mês seguinte. A música não era totalmente fiel ao que a banda vinha tocando, apresentava características incomuns, como uma relação inovadora entre introdução e refrão, contava com a voz cortante de Barrett e conseguiu emplacar o 21º lugar na parada de *singles* do Reino Unido, aumentando o público e os shows da banda. Foi também em março de 1967 que o grupo começou a gravar o seu primeiro álbum: *The Piper at the Gates of Dawn*, nos estúdios de Abbey Road, onde os Beatles estavam gravando *Sgt. Peppers*, considerado pela maioria dos críticos o

álbum mais importante da história do rock. Antes de lançar *The Piper*, a banda lançou o *single See Emily Play*, que chegou ao número seis da parada inglesa e colocou a banda em outro nível. Ela iniciou um momento de franca ascensão ao mundo do sucesso, enquanto Syd iniciou um processo de declínio que culminaria com a loucura e com o fim de uma curta carreira musical. Mesmo considerando tudo o que já foi dito sobre Syd Barrett e a sua loucura, principalmente depois de sua morte, ocorrida em 2006, dificilmente saberemos a verdade sobre os fatos. Syd talvez tenha sido um exemplo daquilo que Dan Killey chamou de "Síndrome de Peter Pan"[8], o menino que não quer crescer, que não quer assumir responsabilidades. Syd não queria um negócio, queria apenas compor e tocar suas músicas e estava assombrado pela ideia de que era a parte criativa de uma banda em meteórica ascensão e, ao mesmo tempo, o ritmo de vida que estava levando, somado ao elevado consumo de substâncias alucinógenas, estava acabando com sua capacidade criativa, cada vez mais ameaçada. A loucura foi a saída não deliberada. Syd, no entanto, ainda permaneceria por algum tempo na banda. Todos percebiam que algo muito grave estava acontecendo com ele, mas quem teria a coragem de se livrar da "galinha dos ovos de ouro"?.

Ainda em 1967, a banda fez uma excursão nos EUA e uma na Inglaterra, nesta última, tocou com o Jimi Hendrix Experience e Syd teve de ser substituído em pelo menos uma ocasião. Apesar de tudo, Barrett continuava compondo as músicas e, numa tentativa desesperada de manter tanto Syd, quanto a qualidade do som, os integrantes, juntamente com Jenner, recrutaram um amigo de Cambridge, um guitarrista não muito conhecido ainda, chamado David Gilmour. Ele teria a função específica de fazer o que Syd não estava mais conseguindo, menos compor, é claro. De fato, essa foi a segunda vez que a banda se apresentou como um quinteto, pois, em 1965, além de Barrett, Waters, Wright e Mason, também fez parte da banda o guitarrista Bob Klose [ou Close]. Essa segunda formação como quinteto, no entanto, não durou muito. No início de 1968, quando saiam para um show, simplesmente decidiram não levar Syd e foi assim que se livraram daquele que tinha sido, até então, o grande

responsável pelo sucesso da banda, mesmo sem saber ao certo como as coisas iriam continuar sem ele, como evidenciam as palavras de Nick Mason, tempos depois: “Seguimos em frente sem pensar duas vezes. Não nos ocorreu que não iria funcionar. Analisando hoje, acho isso bastante curioso.”[9] Assim, iniciou-se um novo capítulo na história da banda. Syd Barrett, no entanto, mesmo não sendo mais um dos seus integrantes, ainda continuaria exercendo uma forte e, às vezes, sombria influência sobre eles.

Pink Floyd de Roger Waters: do fracasso iminente ao extraordinário sucesso

> *(Echoes – 1971) Foi o início da empatia, se preferir. “Dois estranhos passando na rua. Dois olhares que se encontram. E eu sou você e o que vejo sou eu”. Para mim é uma linha que passou através de tudo desde então e aconteceu uma grande erupção em Dark Side.*
>
> Roger Waters

Com a saída de Syd, estava aberto o espaço, entre os integrantes da banda, para um novo líder e para novos compositores, mas a confiança do grupo estava abalada tanto externa, quanto internamente. Aos poucos, a personalidade forte de Roger Waters foi se impondo sobre os demais e foram dele as primeiras composições bem sucedidas da era pós-Syd. Waters, cujo nome completo é George Roger Waters, durante todo o tempo em que estiveram sob a liderança de Syd, ficou relegado ao segundo plano da banda e, até então, tinha tido apenas uma de suas composições incluída em algum trabalho do grupo, a música *Take up thy stethoscope and walk*. Parece que toda aquela energia contida nos primeiros anos veio à tona agora e se manifestava como uma necessidade de tomar a condução das coisas. Assim, Waters tornou-se a maior expressão do novo Pink Floyd, que já não usava mais o artigo “The” no seu nome.

A relação entre a biografia de Waters e toda a trajetória da

banda, a partir desse momento, merece um estudo à parte, não só de filosofia, mas também de psicologia e psicanálise. Não seria demasiada ousadia, no entanto, tecer alguns comentários sobre a rica personalidade que se tornaria responsável por muitos dos melhores momentos da música pop dos últimos quarenta anos. A genialidade musical de Roger Waters e a sua importância como compositor de clássicas canções o colocam dentro de uma seleta "elite" do Rock. Waters, no entanto, musicou apenas temas de um extremado teor existencial e, na maioria das vezes, depressivo e angustiado.

Que pese a influência exercida pelo "fantasma" de Syd Barrett, Waters colocou nas músicas a sua própria experiência, mas, ao escrever, ele não falava sozinho, canalizava os sentimentos de milhões de pessoas que ouviam suas músicas. Suas canções não são declaradamente políticas, como as de Lennon, nem místicas e espirituais, como as de George Harrison, mas são também políticas e espirituais, por serem profundamente humanas e maravilhosamente angustiantes, como também é angustiante a incerteza de viver no mundo, de existir, de ser único no meio da multidão, mas de ser único apenas para si mesmo. Suas canções não abordam simplesmente os crimes contra a humanidade, contra as minorias, mas abordam também os sentimentos daqueles que sofreram essas injustiças. Protestam contra a injustiça e a opressão que destroem as pessoas por dentro. Denunciam a dor de um garoto (ele próprio) cujo pai perdera a vida na guerra, quando ele tinha poucos meses de vida e "falam" a muitos que viveram a mesma experiência. Como evidencia este pequeno trecho de *Another Brick in The Wall*:

> *Papai voou através do oceano Deixando apenas uma lembrança Uma fotografia no álbum de família*
>
> *Papai o que mais você deixou para mim?*
>
> *Papai o que mais você deixou aqui para mim? De qualquer forma, foi apenas um tijolo no muro*
>
> *De qualquer forma, foram apenas tijolos no muro*[10]*

Mas voltemos, depois dessa pequena digressão, à nossa trajetória.

Apesar de já ter um novo líder, o futuro não parecia muito promissor para a banda. Nem mesmo Peter Jenner depositava muita confiança no Pink Floyd sem Syd Barrett e decidiu deixar a condução dos negócios da banda. Tempos depois, Jenner admitiu que havia cometido um grave erro ao subestimar os rapazes.

O período entre a saída de Syd Barrett e a consagração mundial, com o lançamento do álbum *Dark Side*, não foi tranquilo, teve muitos altos e baixos, mas foi um período de trabalho intenso. Não foi fácil para a banda se livrar da influência de Syd que, de alguma forma, permaneceu em quase todos os trabalhos posteriores da banda. Um exemplo da afirmação anterior foi o lançamento do segundo álbum *A Saucerful of Secrets*, já sem a presença de Barrett, embora nele tenha sido utilizado material de sua autoria.

> O fantasma de Barrett também estava presente em A Saucerful of Secrets, o álbum gravado, de maneira intermitente, do final de 1967 em diante, lançado em junho de 1968 e apresentado com eficácia num grande concerto gratuito no Hyde Park, em Londres. Até uma composição de Syd Barrett, "Jugband Blues", foi desenterrada e usada como encerramento do álbum, o que trouxe um ar de adeus atrasado. Os cronistas dos aspectos mais enigmáticos da história do Pink Floyd discutiram à exaustão sobre os rumores quanto à inclusão de trechos da guitarra de Barrett em "Remenber a Day", de Rick Wright, e "Set the Controls for the Heart of the Sun", de Roger Waters. Além disso tudo, só é preciso ouvir os vocais nasalados, intencionalmente britânicos, de David Gilmour em "Let There Be More Light", canção de Waters que abre o álbum – e se apoia num trecho de baixo pinçado da seção intermediária de "Interestellar Overdrive" – para observar que o Pink Floyd ainda se sentia compelido a seguir o exemplo de Barrett.[11]

Se existe algo de certo a respeito dos primeiros trabalhos sem Syd, é o fato de a banda, durante algum tempo, ter perdido a identidade. Se, com Barrett, o som do Pink Floyd poderia ser chamado tanto de psicodélico, quanto de progressivo ou espacial, agora a banda não possuía um som característico, próprio. Esse som, no entanto, foi forjado aos poucos. Entre as músicas que indicaram o caminho, estão a faixa título do segundo álbum, *A saucerful of secrets*, com 12 minutos de duração, e *Echoes*, de 1971, sobre a qual David Gilmour fez a seguinte observação: "Quando você ouve *Meddle* claramente, *Echoes* mostra a direção que estávamos seguindo."[12]

Devido a uma necessidade da época, ou mesmo para suprir a falta de um estilo próprio, o Pink Floyd passou a se envolver cada vez mais com a tecnologia, procurando sempre novidades para as suas experimentações e essa imagem foi associada à banda a partir de então. O Pink Floyd, aos poucos, passaria a ser uma banda não só de som, mas também de cores e efeitos especiais, uma prova disso são os grandes shows pirotécnicos que a banda passaria a realizar anos depois. De acordo com Chris Thomas, supervisor de mixagem, o Pink Floyd foi "a primeira banda a tentar fazer a música do futuro."[13]

A Saucerful of Secrets foi lançado em junho de 1968, ano historicamente conturbado em quase todas as partes do mundo. Não foi apenas Syd que enlouqueceu, parece que todo o mundo enlouquecera. O ano de 1968 está entre aqueles que são tidos como os mais marcantes da história da humanidade. Entre os acontecimentos dignos de destaque ocorridos, podemos incluir: a proposta de um "socialismo humanista", pelo partido comunista da, então, Checoslováquia, movimento que passou para a História como a "Primavera de Praga"; a intensificação dos protestos contra a Guerra do Vietnã, após o ataque dos sul-vietnamitas à embaixada americana em Saigon; a invasão, liderada pelo estudante Daniel Cohn-Bendit, da extensão da Universidade de Paris, em Nanterre, fato que antecedeu o revolucionário "Maio de 68", marcado pelo protesto dos estudantes universitários parisienses contra o governo de Charles de Gaulle; a visita dos Beatles à Índia, promovendo um interesse nunca antes visto dos ocidentais pelas práticas espirituais orientais, como a Meditação Transcendental; o assassinato do pacifista Martin Luther King e o lançamento da Apollo 8, cujos astronautas foram os primeiros a orbitar a Lua. Bom, mas este livro é sobre o Pink Floyd...

Entre 1968 (depois da saída de Syd) e 1973, ano em que *Dark Side* foi lançado, o Pink Floyd produziu os seguintes trabalhos: a trilha sonora do filme *More*, de Barbet Schoreder, em 1969; também em 1969, o álbum duplo *Ummagumma*, cujo título é uma gíria para sexo, própria da Inglaterra de então; *Atom Heart Mother*, em 1970, que foi o primeiro álbum da banda a chegar ao topo nas paradas de sucesso inglesas; *Meddle*, de 1971, que inclui *Echoes*, música que, na opinião

de muitos, é a mais *pinkfloydiana* de todas as canções. Ainda em 1971, foi lançada a coletânea *Relics*, que incluía alguns sucessos da era Barrett, com músicas que tinham figurado no lado B de compactos lançados entre 1969 e 1971, incluindo *See Emily Play*, considerada a mais psicodélica das canções de rock e, finalmente, *Obscured By Clouds*, outra trilha sonora, na qual, desde o título, fica evidenciado que o caminho até *Dark Side* já estava sendo delineado.

Assim, chegamos a *The Dark Side of the Moon*, disco que consagrou o Pink Floyd[14] e o colocou de vez na lista das grandes bandas de rock de todos os tempos. O álbum permaneceu por mais de setecentas semanas na lista dos mais vendidos. Se os álbuns anteriores, após a saída de Barrett, foram marcados pelo experimentalismo e pela ausência de um estilo bem definido, *Dark Side* marca o amadurecimento da banda. Apesar de a concepção do álbum e a autoria das letras serem obras de Waters, o álbum não seria o mesmo sem a colaboração efetiva de todos os integrantes. *Dark Side* é caracterizado pela abordagem de temas fundamentais para a compreensão da contemporaneidade e tem como ponto central a loucura no – e do – mundo atual. Esses temas serão abordados, a partir daqui, sob o ponto de vista da filosofia.

Pertinência e atualidade dos temas de *The Dark Side of the Moon*

> *As ideias que Roger estava explorando aplicam-se às novas gerações. Elas ainda têm a mesma relevância que tinham.*
>
> D. Gilmour

> *A forma como Dark Side articula o sentido de desilusão do adulto é totalmente atemporal.*
>
> Robert Sandall, Jornalista

Apesar de *Dark Side* ter sido lançado em 1973, as apresentações das canções que seriam a base do trabalho tiveram início em janeiro

de 1972, com shows em diversos lugares, incluindo uma *turnê* nos Estados Unidos. A apresentação foi intitulada *Eclipse* e tinha o estranho e inusitado subtítulo: *Uma peça para lunáticos variados*. Entre janeiro de 1972 e fevereiro de 1973, quando *Dark Side* foi finalmente lançado, a banda se dividiu entre as gravações do álbum, no famoso estúdio londrino de Abbey Road, tendo o jovem Alan Parsons como engenheiro responsável, e as apresentações ao vivo. Até esse momento, o nome *Dark Side Of The Moon* já havia sido cogitado, mas não aparecia nas apresentações.

As músicas do álbum abordam temas de indiscutível importância e que são questões fundamentais, com as quais os seres humanos se defrontam desde os primórdios e para os quais poucas são as certezas. O álbum abre com a faixa *Speak To me – Breathe* (Fale comigo / suspiro, respiração), que apresenta temas como a vida e a morte, o alento vital e o princípio de todas as coisas. Depois parte para a instrumental *On The Run*, seguida de *Time / Breathe – reprise*, que enfoca um dos temas mais discutidos em toda a história do conhecimento humano, o tempo. Depois é a vez da lírica *The Great Gig in the Sky*, completando o lado A, na versão original em vinil. O lado B tem início com *Money*, cuja letra aborda outro tema de ampla discussão, o dinheiro e todo o poder que ele proporciona a quem o possui. Essa canção tornou-se um *hit* e uma das músicas mais executadas da discografia do Pink Floyd. Em seguida, vem *Us and Them*, belíssima colaboração de Rick Wright, abordando temas como conflito, alteridade e ética no mundo contemporâneo, seguida de outra instrumental Any *Colour You Like*. Na sequência, temos *Brain Damage*[15], que Waters afirmou ser sobre ele mesmo, admitindo, no entanto, a "presença" de Syd Barrett na música. E, completando o lado B e o álbum, temos "Eclipse", cuja letra questiona o sentido de todas as nossas experiências. Na citação a seguir, Roger Waters expõe a sua visão de mundo, em entrevista para as gravações do filme que leva o mesmo nome do álbum:

Minha visão de mundo ainda é bem parecida. Somos produtos de nossa infância. Acho

> que após os cinco, seis anos, não há muitas mudanças, fundamentalmente, e a dor que vivenciamos, ou a alegria ou o amor que temos quando crianças ficam conosco para sempre e eles nos proporcionam um fundamento que molda a nossa vida adulta. Para mim, isso é verdade e ainda tenho os mesmos sentimentos e, de certa forma, é por isso que eu pude ouvir *The Dark Side of the Moon* recentemente, porque James Guthrie o estava mixando e então eu tive que ouvir e dizer o que eu acho. Uma coisa que pensei, na primeira vez que me sentei e tudo isso estava acontecendo à minha volta, foi como aquelas questões fundamentais, de se a espécie humana é, ou não, capaz de ser humana ainda, estão ainda diante de nós trinta anos depois. Agora, na perspectiva histórica, alguém dirá que é uma coisa boba a dizer. É claro que é, são apenas 30 anos. É um nanosegundo, é um nada, um pedacinho da história que vivemos. Fazemos muito disso porque estamos aqui, observando-a. Estamos vivos agora, mas um dia morreremos e as coisas continuarão. Mas a questão fundamental é se somos, ou não, capazes de lidar com a questão de *Us and Them*. Mas eu, isso é algo que sempre tive. Tinha quando era adolescente e quando fui o presidente do Wend, em Cambridge, aos 15 anos. As coisas... se você recebeu o dom de ter essa perspectiva você não a perde e suspeito que seja difícil se você tem uma inclinação para ser membro da Ku Klux Klan e também dar de ombros depois. Acho que é provável que você continue a querer linchar as pessoas para sempre. Talvez não. Talvez eu não devesse dizer isso. Tenho um lado otimista, que sente que não só os indivíduos, mas as hierarquias e as autoridades são capazes de se reabilitar. Não seria maravilhoso se George Bush fosse capaz de superar a sua formação e tornar-se uma pessoa capaz de entender mais as questões fundamentais do contato humano, do que essas coisas de xerife que ele tem, que é sobre o que trata *The Dark Side of the Moon*?[16]

As palavras de Waters evidenciam a atualidade e a pertinência dos temas abordados em *Dark Side*.

---

4 And all the luck, its what I got, its what I wear, its what you see, it must be me, its what I am! Vegetable man! Where are you? Ah, ah ah ah, ah ah ah. Hah, ah ah ah, ah ah ah – oh! I've been looking all over the place. For a place for me. But it ain't anywhere. It just ain't anywhere. (Syd Barrett)

5 Documentário: Inside Pink Floyd – A critical review 1967 – 1974. Jenner foi o primeiro administrador e empresário do Pink Floyd e sua contribuição para a banda será abordada ainda no capítulo 2.

6 Conforme: HARRIS J. *The Dark Side of the Moon*, p. 24.

7 Ibid, p. 39.

8 Estado de imaturidade emocional que começa com ansiedade e narcisismo e termina em desespero, detectado em homens que, embora tenham atingido a idade adulta, são incapazes de encarar os sentimentos e as responsabilidades dos adultos. Conforme: KILEY, D. *Síndrome de Peter Pan*.

9 HARRIS J. *The Dark Side of the Moon*, p. 50.

10 Daddy's flown across the ocean / Leaving just a memory / A snap shot in the family album / Daddy what else did you leave for me? / Daddy what d'ya leave behind for me? / All

in all it was just a brick in *The Wall* / All in all it was all just bricks in *The Wall* (Pink Floyd) – *Waters é um exemplo dos problemas e traumas que a guerra pode causar, pois, com poucos meses de idade, perdeu o pai, que foi vitimado numa batalha da Segunda Guerra Mundial, fato este que marca toda a sua existência e sua criação musical.

11 HARRIS, J. *The Dark Side of the Moon*, p. 63.

12 Filme "*Dark Side* of the Moon".

13 Ibid.

14 Apesar de todo o sucesso alcançado pelo Pink Floyd, a importância da banda para história do *rock* ainda não foi devidamente reconhecida. Paul Friedlander, no seu livro *Rock and Roll – Uma história social*, faz apenas uma referência relevante à banda. No Brasil não é diferente, Roberto Muggiati, no seu livro *Rock: do Sonho ao Pesadelo*, um dos pioneiros do gênero em terras brasileiras, elegeu dezesseis importantes personalidades do *rock* e fez uma breve biografia de cada uma delas. Entre as mesmas, no entanto, não aparece nenhum dos integrantes do Pink Floyd, embora apareçam David Bowie e Yoko Ono.

15 "Tem um pouco a ver com Syd e acho que é sobre defender a noção de ser diferente". Depoimento de Roger Waters, no filme *Dark Side* of the Moon.

16 Depoimento de Roger Waters, no filme *Dark Side* of the Moon.

3 – Speak to Me / Breathe: ar, alento vital – vida e morte!

A escola de Mileto

Ele – Dark Side – é guiado pela emoção. Não há nada de plástico nele. Não há nada artificial nele e este é um dos aspectos que deram a ele esta longevidade.

Roger Waters

O ar é a substância originadora e a forma básica da matéria: muda por condensação e rarefação.

Fragmento atribuido a Anaxímenes de Mileto

No ocidente, os filósofos pré-socráticos foram os primeiros a colocar a questão da origem do Universo e da Vida. A sua preocupação inicial era determinar um princípio fundamental a partir do qual tudo aquilo que existe havia sido criado e, embora não tenha chegado até nós nenhuma obra completa destes filósofos, sabe-se que muitos escreveram obras sobre a natureza, das quais restaram fragmentos que permitiram sintetizar aspectos fundamentais de sua filosofia. Tales de Mileto foi pioneiro ao afirmar que a água é o princípio fundamental da natureza (*arché* da *physis*), numa afirmação que hoje soa ingênua, no entanto, inegável. Um bom exemplo disso é o fato de os cientistas associarem os indícios da existência de água em outros planetas à possibilidade de existência de vida nos mesmos. Dois sucessores de Tales, Anaximandro e Anaxímenes, ambos também de Mileto, concordavam com Tales na afirmação de que havia um único princípio fundamental. Esses filósofos, no entanto, discordavam de Tales sobre a natureza desse elemento.

Para a discussão do presente capítulo, a perspectiva de Anaxímenes é a mais adequada, pois contempla a relação entre a

filosofia e a música *Breathe*.

Anaxímenes, na obra *Sobre a Natureza*, defendeu a primazia do ar sobre os demais elementos. É de Anaxímenes, segundo Aécio, a seguinte afirmação: "Como nossa alma, que é ar, soberanamente nos mantém unidos, assim também todo o cosmo sopro e ar o mantêm"[17]. São também de Anaxímenes duas afirmações fundamentais para o propósito do presente ensaio e, por si só, já fazem dele um pensador singular para a presente discussão. Ele foi o primeiro a afirmar que a Lua recebe sua luz do Sol[18] e também foi o primeiro, de acordo com Hegel, a realizar a passagem da filosofia da natureza, própria dos pré-socráticos, para a filosofia da consciência, conforme ilustra a citação a seguir: "Anaxímenes demonstra muito bem a natureza de seu ser pelo exemplo da alma; ele como que caracteriza a passagem da filosofia da natureza para a filosofia da consciência ou a renúncia ao modo objetivo do ser originário"[19].

Em poucas linhas de Anaxímenes encontramos os dois aspectos fundamentais deste ensaio: a descoberta da subjetividade humana, que envolve não só o seu aspecto manifesto, o consciente, como também o seu lado obscuro, que foi denominado, posteriormente, de inconsciente e a associação do mesmo ao "lado escuro da Lua". Se Anaxímenes associou a obscuridade da consciência à obscuridade da Lua, não sabemos, mas é bastante significativo que ele tenha sido o primeiro a abordar esses dois aspectos. Cabe também a Anaxímenes, entre os pré-socráticos, a primeira referência de natureza psicológica à alma, conforme Kirk e Raven:

> Contudo, a sua percepção (de Anaxímenes) de que o ar é o equivalente cósmico da alma-vida no homem, transcende de longe essa atitude; deve ter havido, de fato, uma razão importante para a sua escolha do ar como substância originadora. A referência à alma é em si mesma importante: tirante o excerto 89*, é a primeira referência de natureza psicológica que subsiste no domínio dos Pré-Socráticos – embora a real estrutura da alma encarada como alento pertencesse a uma velha tradição popular.[20]

Para Anaxímenes, o ar é o elemento fundamental e dele advém todos os demais elementos. O ar, ao tornar-se mais sutil, transforma-se em fogo, ao tornar-se mais denso, transforma-se em vento, depois em

nuvem, depois em água, em terra e em pedras e tudo o mais que se origina dessas substâncias. “O ar sempre está em movimento: é que as coisas que mudam, não mudam a menos que haja movimento”[21]. Anaxímenes, concordando com Tales, também defendeu a hipótese segundo a qual toda a matéria é, de certa forma, viva, o que poderia ser confirmado pelo fato de tudo estar submetido ao mesmo movimento próprio do ar. Anaxímenes considerava o ar como o alento do mundo, sendo o mesmo, portanto, de natureza divina. Um de seus fragmentos afirma categoricamente: “O ar é divino”[22]. Sobre esse fragmento, Santo Agostinho fez o seguinte comentário:

Ele (Anaximandro) deixou Anaxímenes por seu discípulo e sucessor, o qual atribuiu todas as causas das coisas ao ar infinito, e não negou a existência de deuses, ou passou sobre eles em silêncio; contudo, acreditou, não que o ar fosse feito por eles, mas que foram eles que surgiram do ar.[23]

A música Breathe diz:

Respire, respire no ar
Não tenha medo de se preocupar Parta, mas não me deixe
Olhe ao seu lado e escolha seu próprio chão
Te desejo uma vida longa e que você voe alto
E sorrisos você dará e lágrimas você chorará
E tudo o que você tocar e tudo o que você ver
É tudo que sua vida sempre será
Corra coelho, corra
Cave aquele buraco e esqueça o sol
E quando finalmente o trabalho terminar
Não se sente, é hora de cavar um outro.[24]

Nos versos fica evidenciada a relação entre o ar – elemento vital

– e a vida. Uma criança recém-nascida tem o início de sua vida registrado na primeira inalação de ar, marcando, a princípio, a diferença entre o útero e a vida fora dele. Toda a sua vida, a partir de então, depende desse início. Sorrirá e chorará, tocará e será tocada, verá e será vista. Em suma, é um ser vivente que deverá fazer escolhas (*escolher o seu próprio chão*) e, enquanto viver, provavelmente terá a sensação de que, a cada tarefa concluída, uma nova tarefa deverá ser iniciada (*... quando finalmente o trabalho terminar... é hora de cavar outro* [buraco]).

Podemos também perceber nos versos certa ironia quanto à mecanicidade da vida que levamos, sobre o fato de os nossos hábitos serem, geralmente, os mesmos. Como se nada houvesse de novo. Devemos nos lembrar que todo o álbum é uma abordagem dos grandes problemas com os quais os seres humanos se defrontam na atualidade.

Pensemos, por exemplo, na rotina da vida nas grandes metrópoles, nas quais as pessoas andam e correm em todas as direções (mesmo sem saber exatamente para onde correm), lotam estabelecimentos comerciais e veículos de transporte; amam e são amadas; odeiam e são odiadas; começam e terminam relacionamentos; fazem e desfazem negócios; sofrem e se divertem; compram e vendem; enganam e são enganadas, mesmo sabendo que um dia tudo vai se desfazer. Não parece paradoxal? No entanto, em tudo é possível perceber a pulsação da vida, a respiração. O movimento nas grandes cidades lhes confere vida.

Brincar com a mecanicidade de nossos dias já se transformou em conteúdo de várias formas de expressão artística. A literatura e o cinema já o fazem há várias décadas. Um bom exemplo para a televisão trata-se da série de desenho animado *Os Simpsons*, exibida desde o final dos anos 1980, que é uma crítica mordaz e bem humorada ao estilo de vida norte-americano, mas que não seria exagero entendermos como uma crítica ao cotidiano em geral. Seu grande sucesso já lhe garantiu 19 temporadas e o título de série mais antiga da TV daquele país. A série já foi, inclusive, tema de um livro

de filosofia.[25]

O milagre dos Andes

São raros os momentos em que a rotina é rompida e, quando isso acontece, geralmente é exigida uma nova atitude perante a vida, ainda mais se a morte parece próxima, como é o caso do acidente ocorrido no final do ano de 1972, momento em que o Pink Floyd trabalhava as canções do álbum. Naqueles dias, o mundo foi surpreendido por uma notícia vinda da América do Sul que chocou a todos e que tem muito a ver com as ideias do álbum, sobretudo com o presente tópico. Trata-se dos fatos envolvendo a queda, nos Andes, de um pequeno avião que saíra do Uruguai, no dia 12 de outubro de 1972, levando jogadores do time de rúgbi "Los Old Christians", e familiares, para uma partida no Chile. O avião caiu a cerca de 70 km do destino, numa área de difícil acesso e totalmente coberta pelo gelo.

Atribui-se o acidente ao fato de o piloto ter iniciado o procedimento de descida antes do momento correto, perdendo assim o controle do avião, que se chocou com as montanhas. O choque fez o avião se dividir em dois e os ocupantes da parte traseira serem arremessados para fora. Após o choque, a parte posterior do avião deslizou no gelo, parando bem distante do lugar onde ficara a cauda. O piloto e o copiloto morreram pouco tempo depois da queda. Dos quarenta e cinco passageiros e tripulantes que embarcaram, trinta e cinco sobreviveram à queda, mas muitos morreriam nos dias que se seguiram, em consequência dos ferimentos, das escassas condições de tratamento dos traumas e de outras razões, como uma avalanche, sobre a qual falaremos na sequência. Os sobreviventes tiveram que se organizar para se manterem vivos, enfrentando o frio, a fome, o medo, a solidão e a passagem do tempo. Entre eles, destacaram-se Nando Parrado, com 19 anos na época, e Roberto Canessa, com 21 anos. Canessa era estudante de medicina, o que foi muito importante para a sobrevivência do pequeno grupo que resistiria a todo o sofrimento daqueles próximos setenta e dois dias e voltaria para suas casas.

O acidente fez com que Nando perdesse a consciência e só a recobrasse três dias depois, quando ficou sabendo que sua mãe havia morrido na queda e que sua irmã, que faleceria alguns dias depois, estava gravemente ferida. Em virtude do mau tempo, devido à nevasca, as equipes de busca cessaram os trabalhos no oitavo dia após a queda do avião. Os sobreviventes não tinham como se comunicar, mas tinham um rádio, com o qual captaram a notícia de que as buscas tinham sido abandonadas. Agora sabiam que permanecer com vida e sair daquele lugar só dependia deles e de mais ninguém. O fato de serem religiosos praticantes, com certeza, foi decisivo para que mantivessem as esperanças e a sanidade mental mínima para lidar com aquela situação.

Durante os primeiros dias nas montanhas, os sobreviventes se abrigaram dentro da fuselagem do avião e se alimentaram com chocolate e vinho que encontraram nas bagagens. Para obter água, derretiam o gelo com o calor do Sol e armazenavam a água nas garrafas de vinho vazias. Chegou um momento, no entanto, em que não havia mais alimento, foi quando tiveram que tomar a decisão mais drástica de toda a permanência nas montanhas geladas: comer os corpos daqueles que haviam morrido no acidente. Isso só seria possível devido ao fato de o gelo conservá-los, evitando que entrassem em estado de putrefação.

O fato de terem se alimentado com a carne dos que morreram em consequência da queda do avião rendeu-lhes alguns dissabores e tiveram que se explicar, assim que voltaram ao Uruguai. Mas tudo ficou esclarecido, embora vários sobreviventes tenham convivido muito tempo com uma profunda crise de consciência, conforme declarou Álvaro Mangino:

> Para começar, ficava constrangido, como se escondesse algo, ou tivesse vergonha do que tinha feito. Embora todos dissessem que estava tudo bem, meus amigos, minha esposa, o padre a quem confessei e os médicos, mas, no íntimo, sentia essa culpa, da qual levei anos para me livrar, para tirar de dentro de mim. Ninguém me julgou pelo que eu tinha feito. Eu julgava a mim mesmo. Aos poucos, fui me libertando, até o dia em que percebi que não fazia sentido sentir vergonha, foi um ato natural e racional. E faria de novo, se preciso.[26]

O acidente nos Andes ganhou maior notoriedade devido ao fato de os sobreviventes terem se alimentado com carne humana. No entanto, o momento mais significativo da experiência pode ter sido quando, duas semanas e meia após a queda do avião, uma avalanche, durante a noite, lançou neve dentro da fuselagem, matando oito dos sobreviventes por asfixia, pois lhes faltou o ar. Como havia três sobreviventes num ponto mais alto no interior da fuselagem, os mesmos não foram cobertos pela neve e se arrastaram sobre ela, buscando os lugares onde estavam as cabeças dos demais. Assim, conseguiram salvar muitos deles. Esse episódio marca mais uma vez a estreita linha entre a vida e a morte. Se essas três pessoas estivessem deitadas junto aos outros, não haveria nenhum sobrevivente do desastre e o mundo jamais conheceria os fatos posteriores ao desaparecimento do avião. Sobre essa experiência, dois dos sobreviventes fizeram as seguintes declarações:

> Eduardo Strauch: "Quando estava sob a neve, aprendi que a morte é o começo da vida. Comecei a sentir um prazer enorme, algo me chamava, não conseguia resistir. Queria ir, senti contentamento, plenitude, bem estar e paz. E quando ia chegar lá, meu primo tirou a neve do meu rosto. Ia em direção a algo maravilhoso e estava quase chegando lá. Tenho certeza de que a morte é o começo da vida. Uma vida muito melhor. Melhor dizendo, é o primeiro passo em direção à vida eterna. Então a morte não me assusta. Tenho certeza de que aqueles que morreram ainda vivem e posso senti-los perto de mim. É incrível poder passar isso para os outros perderem o medo da morte".

> Gustavo Zerbino: "Quando senti meus pulmões quase explodindo, meu coração acelerando, quando não aguentava mais, comecei a ver a minha vida inteira passando, como um filme. Voltei até quando eu era bebê, engatinhando aos pés da minha mãe. Então, tornei-me uma luz, indo na direção de uma luz maior, cor de laranja, como um néon para onde todos os tipos de luz convergiam. Havia uma paz imensa, sem ansiedade, como se estivesse no paraíso. Então ouvi alguém chamar, Gustavo!".[27]

Graças à determinação e à coragem de dois dos sobreviventes, Roberto Canessa e Nando Parrado, o desastre acabou tendo um final feliz, pois os dois, após setenta e dois dias no gelo (dos quais, dez foram de caminhada pelas montanhas), encontraram um camponês chileno que lhes prestou socorro, possibilitando que fossem resgatados, medicados e alimentados. Logo em seguida, Nando, no dia 22 de dezembro de 1972, voltou ao local do acidente com membros e

helicópteros da força aérea chilena para resgatar os outros sobreviventes, numa das mais impressionantes e emocionantes histórias de resgate já vividas e contadas. A esperança que os catorze sobreviventes, que ficaram no gelo enquanto Canessa e Parrado buscavam auxílio, depositaram nos dois amigos tinha dado frutos. Essa cena, e o drama vivido pelos sobreviventes, foi representada no filme *Vivos* (*Alive* – 1993), de Frank Marshall, e serve como uma mensagem de otimismo, como um exemplo do elevado valor da vida e como prova de que a realidade pode, em muitos casos, superar, também positivamente, a ficção.

A história vivida pelos jovens uruguaios, em muitos pontos, lembra os temas musicados pelo Pink Floyd no álbum *Dark Side*[28]. A linha estreita entre a vida e a morte, de *Breathe*; *The Great Gig in the Sky* e a queda do avião; *Time* e a angústia dos sobreviventes ao verem o tempo passando e sem que eles pudessem fazer nada, a não ser esperar, enquanto lutavam contra o frio, a fome, o medo, conforme declarou o sobrevivente Roy Harley: "Embora eu achasse difícil lidar com o frio, a fome e a morte, o que me afetava mais era sentir que o tempo estava passando. Víamos dia após dia passar, nossos amigos morriam, e ninguém vinha nos encontrar"[29]; Money e a inutilidade do dinheiro para quem enfrentava uma situação como aquela. Quase todos os sobreviventes pertenciam à elite uruguaia e alguns, provavelmente, devem ter se perguntado sobre o valor do dinheiro naquele momento. Perdidos nas montanhas geladas dos Andes, de que adiantaria todo o dinheiro?[30] Em *Us and Them*, faz-se um apelo em defesa de um ambiente de colaboração entre as pessoas, no lugar de se intensificar os conflitos destrutivos. Imaginemos, por um momento, o que teria acontecido se cada um tivesse tentado se virar por si mesmo, levando à prática a regra do capitalismo individualista que é a marca registrada da nossa sociedade, o resultado seria a loucura, o eclipse total da razão e a morte de todos. Eles não teriam sobrevivido se tivessem se comportado da maneira como nós vivemos, de maneira egoísta e individualista. A organização empreendida por eles, até mesmo organizar e racionar a distribuição da carne humana que lhes

serviu de alimento, garantiu a sua sobrevivência, o retorno aos seus lares e ao convívio com os seus familiares: “Home, home again!”. Com o depoimento marcante de quatro sobreviventes, encerramos o presente capítulo:

> Roy Harley: “Creio que o mais importante que ficou desta experiência foram os sentimentos que experimentamos todos os dias. Os amigos, as discussões, brigar, depois nos abraçarmos. Termos que viver como um grupo tão unido. Todos tínhamos o mesmo senso de sobrevivência e amizade”.
>
> Roberto Canessa: “Olhei para a linha onde a neve terminava e não acreditei naquilo, não havia mais neve. Então pus um pé no lado onde não havia neve, outro onde havia, e disse: ‘Estou salvo. Não vou mais morrer, tenho que tirar meus amigos de lá. Esta é a linha entre a vida e a morte’”.
>
> Carlito Paez*: “Quanto a ter comido carne humana, não me envergonho. Se tivesse de fazê-lo de novo, o faria, sem hesitação. O que jamais faria é dizer quem nós tivemos que comer para sobreviver. Isso machucaria os parentes dos que morreram e é algo que não estou disposto a fazer”.
>
> Nando Parrado: “Cheguei novamente em minha casa e meu pai estava só, minha irmã mais velha havia se mudado e eu havia sido dado como morto. Chegar e ver a sua foto, em preto e branco, sobre a escrivaninha, é um sentimento raro e difícil, porque é a fotografia de uma pessoa considerada morta. (...) E a vida segue. As pessoas te querem, lembram-se de você, mas a vida segue”.[31]

---

17 PRÉ-SOCRÁTICOS. *Os pré-socráticos*, p. 57.

18 Ibid, p. 58.

19 Ibid, p. 58.

20 KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos* p. 164 – * referência a Tales de Mileto, na p. 93 da mesma obra: “Parece que também Tales, a avaliar pelo que se conta, considerava a alma com algo de cinético, se é que ele disse que a pedra [de Magnésia] possui alma pelo fato de deslocar o ferro.”

21 KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*, p. 147.

22 Ibid., p. 152.

23 Ibid., p. 153.

24 Breathe, breathe in the air / Don’t be afraid to care / Leave but don’t leave me / Look around, choose your own ground / For long you live and high you fly / And smiles you’ll give and tears you’ll cry / And all you touch and all you see / Is all your life will ever

be / Run Rabbit run / Dig that hole, forget the sun, / And when at last the work is done / Don't sit down it's time to dig another one. (Pink Floyd)

25 Trata-se do livro: *Os Simpsons e a Filosofia*. Coletânea de Aeon J. Skoble, Mark T. Conard e William Irwin. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2001.

26 Depoimento – Documentário *Alive*.

27 Depoimentos – Documentário *Alive*.

28 A presente comparação entre o ocorrido nos Andes e os temas de *Dark Side* é feita com todo o respeito aos fatos, aos sobreviventes, à memória dos mortos e aos seus familiares. Nos move, sobretudo, a possibilidade e a importância da interpretação filosófica dos fatos.

29 Depoimento – Documentário *Alive*.

30 Uma cena emblemática do filme *Alive* mostra os jovens queimando algumas cédulas de dinheiro, no interior do avião, para que pudessem se aquecer.

31 Depoimentos – Documentário *Alive*. *Carlito Paez tinha apenas 17 anos e era o mais jovem entre os sobreviventes.

4 – Time:
tempo – passado, presente e futuro

Santo Agostinho – Milton Santos

> *Eu a ouvi há alguns anos quando estava viajando e tentava decidir que canções tocar. Coisas como a introdução de Time, meu cérebro dizia: "Agora ela vai... Não, ela volta. Agora vai mudar. Oh não". É interminável. Parece continuar para sempre. E isso é demais. Gosto dela, mas vinte anos depois pareceria algo corajoso permitir que as coisas ficassem lá. O que parece ser hora após hora e apenas permitir que tenha seu próprio ritmo e não sentir que você tem que mudar ou manter o interesse das pessoas, e isso é bom.*
>
> Roger Waters

> *O tempo presente – o único que julgávamos poder chamar longo –, ei-lo reduzido apenas ao espaço (duração) de um só dia.*
>
> Santo Agostinho

O tempo sempre foi um dos temas mais enigmáticos com os quais a humanidade se defrontou e constitui um vasto material para a ciência, para a filosofia e para a imaginação. Dentre os pensadores que fizeram do tempo um objeto de estudo específico, interessa-nos, no presente trabalho, a concepção de Santo Agostinho de Hipona, filósofo e teórico do cristianismo.

A concepção agostiniana de tempo, descrita, sobretudo, no livro (capítulo) "O Homem e o Tempo", de sua obra *Confissões*, é marcada pelo seu teor altamente filosófico e psicológico. Santo Agostinho propôs a seguinte questão:

> Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos

> também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente.[32]

É sublime a visão de Agostinho: o tempo não existe por si mesmo, como uma entidade, ele só pode ser afirmado a partir da realidade que nos afeta e, embora tenhamos dele uma noção intuitiva, não somos capazes de conceituá-lo racionalmente. Por isso, Agostinho prossegue seu questionamento:

> De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser.[33]

Quão difícil é acompanhar a mente aguda de Santo Agostinho, mais fácil é perder-se entre as suas questões e os seus argumentos. Para ele, o passado não pode ser mais afirmado, pois já não existe e o futuro ainda não pode ser afirmado, pois ainda não existe. Sobra-nos apenas o tempo presente, mas esse é de duração tão tênue e quando nele pensamos, já não existe mais, pois não pode ser longo e só poderíamos chamar de presente um espaço de tempo que não pudesse ser dividido em partes, mas esse não teria nenhuma duração, pois, se tivesse, poderia ser dividido em passado e futuro. De forma que, assim como não podemos afirmar nem o passado, nem o futuro, como demonstrado anteriormente, também não podemos afirmar o tempo presente, o que nos deixa numa situação bem delicada e contraditória: a necessidade de afirmar a inexistência do tempo, quando ele nos parece ser tão real, mais devido aos efeitos que lhe atribuímos, do que por si próprio. Diante do fato de termos a impressão de poder medir o tempo, essa situação parece mais contraditória ainda, pois percebemos que existem diferentes intervalos do mesmo, uns mais longos, outros mais curtos, embora não possamos mais medir o tempo passado e nem o tempo futuro, pois, como já foi analisado, o tempo passado já *não*

mais existe e o futuro *ainda* não existe. Para que lugar maravilhoso vai o tempo passado, onde ele se esconde? E de que lugar misterioso brota o futuro?

Agostinho, no entanto, não nega a existência de fatos futuros e pretéritos, só não podemos afirmar onde estão, pois onde quer que estejam, ali são presentes e o que fica na nossa memória, do tempo passado, e na nossa imaginação, do tempo futuro, são apenas imagens, não os próprios fatos, de forma que tudo se reduz à memória, sensação e imaginação (ou esperança). O que medimos, então, quando acreditamos medir o tempo, se não medimos o passado, pois esse não existe mais, nem o presente, que não tem extensão e nem o futuro, que não existe ainda? Eis, então, a resposta, e a grande colaboração de Santo Agostinho: o tempo só pode ser medido no e pelo Espírito. Chamamos *de tempo longo passado*, à "longa lembrança do passado", de *tempo futuro longo* à uma "longa expectação do futuro". Trata-se da defesa de uma "teoria psicológica do tempo", na qual o Espírito é a medida e a Eternidade, a síntese. Todos os "tempos" formam um momento único e a consciência, através da atenção, capta o instante móvel, o *presente*.

Uma boa maneira de compreender a noção agostiniana de tempo é a observação de um antigo artefato que os nossos antepassados inventaram, justamente para medi-lo: a ampulheta. O movimento da areia corresponde à nossa intuição de tempo. O passado fica depositado na parte inferior (memória/história), o futuro é a porção de areia que ainda não escoou (imaginação/ expectativa) e o presente é o instante, quase imperceptível, no qual o tênue "fio" de grãos de areia atravessa de uma para a outra parte.

A citação a seguir descreve a maneira como Santo Agostinho concluiu a sua análise do tempo:

> Vou recitar um hino que aprendi de cor. Antes de principiar, a minha expectação estende-se a todo ele. Porém, logo que o começar, a minha memória dilata-se, colhendo tudo o que passa da expectação para o pretérito. A vida deste meu ato divide-se em *memória*, por causa do que já recitei, e *expectação*, por causa do que hei de recitar. A minha atenção está presente e por ela passa o que era futuro para se

> tornar pretérito. Quanto mais o hino se aproxima do fim, tanto mais a memória se alonga e a expectação se abrevia, até que esta fica totalmente consumida, quando a ação, já toda acabada, passar inteiramente para o domínio da memória. (A atenção está voltada para o "fio" de areia que atravessa a ampulheta, a areia da parte superior, que era o futuro, depois que passa, é pretérito. A memória que se alonga é a maior quantidade de areia na parte inferior da ampulheta, a expectação é a porção, agora menor, de areia que ainda vai descer e tende ao fim. *) Ora, o que acontece em todo o cântico, isso mesmo acontece em cada uma das partes, em cada uma das sílabas, em cada ação mais longa – da qual aquele cântico é talvez uma parte – e em toda a vida do homem, cujas partes são os atos humanos. Isto mesmo sucede em toda a história "dos filhos dos homens" **, da qual cada uma das vidas individuais é apenas uma parte.[34]

Na música *Time*, prevalece a atenção na angústia causada pela sensação de estarmos, a todo o momento, perdendo tempo. Um trecho diz: "você desperdiça e gasta as horas na contramão, andando sem rumo num canto da cidade, esperando por alguém ou algo para te mostrar o caminho"[35]. Quantas são as pessoas que passam a vida inteira com esse sentimento? De que há algo para fazer e que chegará o momento em que esse algo se realizará, mas parece que não chega nunca. "Uma das melhores linhas (de pensamento) é a linha de Roger (Waters) sobre 'esperar em desespero', é a forma inglesa"[36]. Esse desespero acompanha toda a música, que continua assim:

> *Você é jovem, a vida é longa e você tem tempo para gastar. E então um dia você percebe que dez anos ficaram para trás. Ninguém te disse quando correr, e você perdeu a largada".*
>
> *(...)*
>
> *Respiração mais curta e perto de morrer.*
>
> *Cada ano vai ficando mais curto, parece que nunca encontra o tempo.*
>
> *Planos fracassam e páginas são rabiscadas pela metade.*
>
> *Insistindo num desespero quieto, é o jeito inglês.*
>
> *O tempo se foi, a música acabou, achava que tinha mais o que dizer.*[37]

Essa preocupação é recorrente no álbum. Quando analisamos a

música *Breathe*, também notamos referências a ela, externada como um "agir constante, que nunca tem fim", no qual o indivíduo se torna vítima daquilo que ele próprio criou e eternizou. A novidade em *Time* é a sensação de que o passado não volta mais e a quantidade de areia que resta na parte superior da ampulheta é sempre menor a cada instante. Mais passado, menos futuro! É o tempo sendo consumido, ou nos consumindo! No entanto, "O Sol é o mesmo, de certa forma, mas você está mais velho"[38]. As mudanças ocorridas no Sol são imperceptíveis para nós, ele parece sempre o mesmo, enquanto nós não somos mais os mesmos. São raras as pessoas que conseguem fazer do tempo um aliado, ou seja, que sentem que estão "aproveitando" o tempo, que não o sentem "escoar pelas mãos".

A busca por uma compreensão do tempo também influenciou outras formas de arte. O célebre quadro *A persistência da memória*, de Salvador Dali, evidencia outro aspecto da percepção do tempo, mostrando-o de maneira distorcida e surpreendente. Embora o quadro inspire as mais amplas reflexões, que vão desde o significado dos conceitos de tempo, memória, paisagem, permanência, fluidez, dentre outros, percebe-se a maneira crítica como o pintor representou os relógios se desfazendo, mostrando uma perspectiva de tempo não linear, irregular, líquido, disforme e descontínuo, provavelmente fazendo alusão ao próprio tempo da arte, nesse caso específico, a pintura surrealista. Esta buscava, dentre outras possibilidades, atingir e trazer à tona o inconsciente, quebrando com a lógica espaço-temporal convencional.

Nesse sentido, a obra de Dali também se aproxima da música do Pink Floyd, que critica, por exemplo, a maneira como a nossa sociedade considera o ócio sempre como uma perda de tempo: "O tempo passa em meio a momentos que tornam um dia monótono. Você perde tempo gastando as horas de modo descuidado"[39]. Escravas da obrigação de serem sempre produtivas, as pessoas passam a ver o tempo como um grande vilão, que se move rapidamente e ao qual elas não podem acompanhar. O tempo não para! É o que dizemos. Quando, de fato, essa maneira de perceber o tempo fomos nós mesmos que criamos. Os relógios que se derretem, no quadro de Dali, podem ser

entendidos como uma forma de superar as imposições do tempo, mostrando-o maleável, adaptável, líquido.

Uma Geofilosofia do tempo e da paisagem nas cidades, segundo Milton Santos

Seguindo com o entendimento de que o "tempo", desde o seu sentido mais usual e corriqueiro, até uma abordagem mais complexa, sempre foi motivo de muita inquietação e curiosidade para os seres humanos, em virtude da maneira como ele afeta as nossas vidas, tanto material, quanto subjetiva e simbolicamente, se destaca também o pensamento de Milton Santos [1926 – 2001]. Esse conceituado intelectual brasileiro fez, no texto *O tempo nas cidades*, a seguinte afirmação, na qual ele descreveu uma das concepções de "tempo" que interessam a este ensaio: "... o tempo social contínuo e descontínuo, que não flui de maneira uniforme...". Neste mesmo texto intitulado, ele expõe ideias que também nos remetem às questões propostas na música *Time*. Uma delas é sobre a própria percepção do tempo, em suas diferentes nuances. De acordo com Santos:

> Do tempo matemático, tempo cósmico, tempo do relógio, ao tempo histórico, vai toda uma evolução que é assinalável ao longo da História. O relógio que é descoberto num determinado momento da História, é redescoberto neste século com o taylorismo e depois com o fordismo, um tempo que é medida do relógio, se não o enchermos dessa substância social. O tempo individual, tempo vivido, sonhado, vendido e comprado, tempo simbólico, mítico, tempo das sensações, mas com significação limitada, não é suscetível de avaliação se não referido a esse tempo histórico, tempo sucessão, tempo social, o ontem, o hoje, o amanhã. Essas sequências, que nos dão as mudanças que fazem história, criam as periodizações, isto é, as diferenças de significação.[40]

Lembremo-nos mais uma vez de que a música *Time* "diz": "E então um dia você percebe que dez anos ficaram para trás" e "Cada ano vai ficando mais curto, parece que nunca encontra o tempo". Tanto as afirmações da letra da canção, quanto as análises de Milton Santos, nesse aspecto, nos conduzem a uma Geofilosofia do tempo. A letra da música denota preocupação com as repercussões objetivas e subjetivas das imposições do tempo. São repercussões geofilosóficas.

Embora não tenha se dedicado especificamente ao estudo da Geofilosofia, Milton Santos se aproxima deste conceito em muitos dos seus escritos. Sobre a globalização da técnica e da política planetariamente exercida, ele afirma: "Juntas, elas autorizam uma leitura, ao mesmo tempo geral e específica, filosófica e prática, de cada ponto da Terra"[41]. E sobre o conceito capitalista de "mundo inteiro" ele afirma que:

> ...é uma ficção. A chamada "aldeia global" não existe. É apenas uma construção. Eu sempre desconfio de tudo o que é apresentado como sendo global, pois falta sentido a esse conceito. É um mundinho este nosso. Meu ponto de partida são os valores. Estes podem até se tornar mundiais, mas o ponto de partida é local.[42]

Para que se entenda como a Geofilosofia[43] pode nos auxiliar nesta análise, façamos uma breve incursão nesse conceito, que foi usado pela primeira vez pelos teóricos franceses Deleuze e Guattari, no texto "Geofilosofia", do livro "O que é a Filosofia?". Com esse termo os dois autores buscaram chamar a atenção para o caráter imanente da filosofia e de sua relação com algumas das categorias do pensamento geográfico, tais como o espaço, o território, o lugar, a paisagem, o tempo, dentre outros:

> A filosofia é uma geofilosofia, exatamente como a história é uma geo-história, do ponto de vista de Braudel[44]. Por que a filosofia na Grécia em tal momento? Ocorre o mesmo que para o capitalismo, segundo Braudel: por que o capitalismo em tais lugares e em tais momentos, por que não na China em tal outro momento, já que tantos componentes já estavam presentes lá? A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. Ela não é somente física e humana, mas mental, como a paisagem. Ela arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irredutibilidade da contingência.[45]

A filosofia, portanto, é também uma geofilosofia – uma filosofia do habitar a Terra – e o pensamento se dá na relação cotidiana com o espaço, com o tempo, com a paisagem e com o lugar, o que caracteriza também a sua "vocação" contingencial. Mais do que uma simples união entre a geografia e a filosofia, ou mesmo uma "epistemologia da geografia", a geofilosofia investiga a dimensão mental da geografia, avançando para além dos seus domínios físico e

humano. Ela contempla o "horizonte" da percepção, no qual, a princípio, se dá o fenômeno em sua concretude, a natureza, que é traduzida na representação e elaborada no conceito.

São essas as relações que nos conduzem à hipótese de que há uma geofilosofia do tempo e da paisagem em alguns dos escritos de Milton Santos. Para o geógrafo-filósofo, que tomo a liberdade de chamar de geofilósofo, existem aspectos que definem as diferentes temporalidades na atual organização social, sobretudo nas grandes cidades. Essas diferentes temporalidades são conhecidas através da paisagem, que é construída, modificada e que se reconstrói incessantemente.

São vários os exemplos que poderiam ser citados aqui, dentre os quais destaco a paisagem da Praça Monastiraki (im. 01[46]), em Atenas [Grécia]. É, sem dúvida, uma das paisagens urbanas mais interessantes. Na região central de Atenas, a Praça Monastiraki e o seu entorno oferecem uma verdadeira aula de história, geografia, filosofia, cultura, gastronomia, arte, diversidade, dentre outros temas. No coração da praça circulam pessoas de todos os continentes, que não se limitam a ficar ali, mas também conversam, dançam, se alimentam, nos muitos bares e cafeterias disponíveis e apresentam elementos próprios de suas culturas.

Neste lugar se encontram uma linda Mesquita (Tzistarakise), erguida no Século XVIII; uma moderna estação de metrô; um pequeno e encantador mosteiro; o museu de cerâmica, que é um anexo do Museu de Arte Popular Grega; o comércio das pulgas (Flea Market), no qual é possível encontrar roupas, calçados, souvenirs, artesanato, antiguidades e muito mais. Fica também nas proximidades, a antiga "Ágora", local no qual aconteciam as assembleias, em que os gregos podiam decidir sobre justiça, obras públicas, leis, cultura, etc. E, como se não bastasse, da praça pode-se ver a bela Acrópole, cujas principais obras, o Partenon e o Erecteion, concluídos no Século V a.C., encantam os olhos e o coração dos visitantes. Este cenário oferece uma boa combinação entre os diferentes tempos e a paisagem, o que está

bem desenvolvido nas seguintes reflexões de Milton Santos:

> ... basta passear por uma cidade, qualquer que seja, e nos defrontaremos nela, em sua paisagem, com aspectos que foram criados, que foram estabelecidos em momentos que não estão mais presentes, que foram presentes no passado, portanto atuais naquele passado, e com o presente do presente, nos edifícios que acabam de ser concluídos, esse presente que escapa de nossas mãos. Na realidade, a paisagem é toda ela passado, porque o presente que escapa de nossas mãos, já é passado também.[47]

Para explicar essa dinâmica espaço-temporal nas cidades, e para contrapor às noções de tempo longo e tempo curto [de Braudel], Milton Santos também introduz os conceitos de tempos rápidos e tempos lentos:

> Tempo rápido é o tempo das firmas, dos indivíduos e das instituições hegemônicas e tempo lento é o tempo das instituições, das firmas e dos homens hegemonizados. A economia pobre trabalha nas áreas onde as velocidades são lentas. Quem necessita de velocidades rápidas é a economia hegemônica, são as firmas hegemônicas. É para esta classe que tem significação uma avenida como a dos Bandeirantes, ou estradas como a dos Bandeirantes e a Anhanguera, que são estradas que sobretudo interessam aos agentes hegemônicos e às pessoas ricas que usam melhor, do seu ponto de vista, essas estradas. Do aeroporto ao centro da cidade vai-se muito depressa, criam-se condições materiais para que o tempo gasto na viagem seja curto. Já entre os bairros vai-se mais devagar, no sentido de que não há uma materialidade que favoreça o tempo rápido.[48]

Esses tempos rápidos e lentos, é fácil perceber, estão na causa de muitos dos conflitos e sentimentos opressivos que vivemos nas cidades: estresse, solidão, hábitos compulsivos, ansiedade, dentre outros, os quais estão presentes na música *Time* e no álbum *Dark Side*.

Carpe Diem

> Aproveite o tempo"! Eis o verdadeiro significado da antiga expressão "Carpe diem" (colha o dia / aproveite o dia), atribuída ao poeta romano Horácio (65 – 08 a. C.), que na obra *Odes*, escreveu: "Não perguntes, saber é proibido, o fim que os deuses darão a mim ou a você, (...) Mesmo enquanto falamos, o tempo ciumento está fugindo de nós. Colhe o dia, confia o mínimo no amanhã.[49]

Embora muitos tenham tentado transformar a expressão *carpe diem* em um elogio ao hedonismo, através da satisfação imediata dos

desejos, ela guarda um valor muito mais filosófico. Por isso, podemos afirmar que existem, para a expressão, dois entendimentos possíveis.

O primeiro deles tornou-se, infelizmente, mais difundido e se refere à maneira como muitos se entregam, inconsequentemente, às paixões. Esse é um tipo de *carpe diem* às avessas, pois transforma o indivíduo em um mero apêndice do desejo. Não são poucos os que têm vivido dessa maneira nos dias atuais, sobretudo os jovens que, numa busca frenética de satisfação, submetem-se aos mais inusitados perigos, colocando em risco não só a sua saúde e a sua vida, como também a vida de outros.

Essa busca inconsequente de satisfação se manifesta de diversas maneiras: no alcoolismo e no consumo de substâncias psicoativas; na ingestão de complexos e complementos vitamínicos sem acompanhamento médico; na prática sexual precoce e irresponsável e na combinação de mais de um desses componentes de risco, como a condução de veículos automotores sob o efeito do álcool. O resultado de toda essa irresponsabilidade não se faz esperar: alegria efêmera e sofrimento duradouro. Quem defende essa noção de *carpe diem* afirma que ela é um grito contra a opressão e contra a hipocrisia do *establishiment*. Um erro, no entanto, como é sabido, não justifica o outro.

Há, por outro lado, um entendimento da expressão *carpe diem* que nos parece mais adequado: viver sabiamente o momento, sem nos esquecermos de que a felicidade verdadeira não é aquela que se esvai, mas sim aquela que perdura. Por mais que possa parecer interessante correr riscos, é sempre importante nunca perdermos de vista as possíveis consequências dos nossos atos, usufruindo do presente momento e, ao mesmo tempo, preparando, dentro do possível, o terreno sobre o qual continuaremos caminhando. Dessa forma, o tempo deixa de ser uma ameaça e se transforma em um aliado.

Só assim poderemos evitar o desespero, antes que a nossa música termine. Quiçá possamos unir as palavras de Tomás Antônio Gonzaga

Ah! não, minha Marília,

aproveite-se o tempo, antes que faça

o estrago de roubar ao corpo as forças,

e ao semblante a graça![50]

às palavras de Cora Coralina:

Não morre aquele que deixou na terra

a melodia de seu cântico
na música de seus versos.[51]

32 AGOSTINHO, S. *Confissões*, p. 217

33 Ibid., p. 217.

34 Ibid., p. 229 – *o parêntese é do autor do presente ensaio / ** Sl 30, 20.

35 “You fritter and waste the hours in an offhand way. Kicking around on a piece of ground in your home town. Waiting for someone or something to *show* you the way”. (Pink Floyd)

36 Depoimento de Nigel Williamson – Jornalista – Filme *Dark Side*.

37 And then one day you find, ten years have got behind you. No one told you when to run, you missed the starting gun. (...) Shorter of breath and one day closer to death / Every year is getting shorter, never seem to find the time / Plans that either come to nought, or half a page of scribbled lines / Hanging on in quiet desperation is the English way / The time is gone the song is over, thought I’d something more to say. (Pink Floyd)

38 “The sun is the same in a relative way, but you’re older”. (Pink Floyd)

39 “Ticking away the moments that make up a dull day. You fritter and waste the hours in an offhand way”. (Pink Floyd)

40 SANTOS, M. *O Tempo nas Cidades,* p. 21.

41 SANTOS, M *Por uma outra globalização*, p. 171.

42 SANTOS, M e HARAZIM, D. *O mundo não existe*, p. 170.

43 Para quem tiver interesse em se aprofundar no estudo da Geofilosofia, o autor indica as seguintes obras: DELEUZE, G & GUATTARI, F. *O Que é a Filosofia?* São Paulo: Editora ١٩٩٧ ,٣٤. / FERNANDES, P. I. B. e SANTOS, R. J. Uma introdução à Geofilosofia. In: *Paisagens da cana sem doce*. Rosselvelt J. Santos e Paulo I. B. Fernandes (organizadores). Ituiutaba: Barlavento, 2015. / BONESIO, L & RESTA C. *Entrevista sobre a Geofilosofia*. Tradução de P. Irineu B. Fernandes. Uberlândia: Regência e Arte Editora, 2017.

44 Fernand Braudel é citado tanto por Deleuze e Guattari, quanto por Milton Santos. Embora o autor deste ensaio não tenha se dedicado ao estudo deste autor, é pertinente citar algumas de suas principais obras, traduzidas para a língua portuguesa: *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na Época de Filipe II*; *A Civilização Material*; *A Dinâmica do Capitalismo*.

45 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia*?, p. 125.

46 (im.) = Indica que há uma imagem referente nas páginas 119 a 122

47 SANTOS, M. *O Tempo nas Cidades*, p. 21.

48 Ibid., p. 22.

49 HORACE. *Odes and Carmen Saeculare of Horace*, Book I, XII. Ask not (‘tis forbidden knowledge), what our destined term of years, Mine and yours; (...) In the moment of our

talking, envious time has ebb'd away. Seize the present; trust tomorrow e'en as little as you may.

50 GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu*. Parte I, Lira XIV.

51 CORA CORALINA. *Meu Epitáfio*.

5 – Money: dinheiro e poder

J. J. Rousseau – Karl Marx – Escola de Frankfurt

> *Algo nos levou a um patamar superior, por assim dizer, e trouxe com isso grande alegria, algum orgulho e alguns problemas. Você não sabe mais o que você é. Você sabe que estava nisso para conseguir muito sucesso, ficar rico e famoso e tudo o que vem com isso e, quando tudo está feito, você diz: "Por quê? E depois?"*
>
> David Gilmour

> *A riqueza é como a água salgada: quanto mais se bebe, mais sede se tem.*
>
> Arthur Schopenhauer
> (sob influência de A Doutrina de Buda)

Nos mitos e escritos sagrados existem vários relatos nos quais a devoção e o apego ao dinheiro e aos bens materiais são questionados e condenados. Entre esses relatos, merecem destaque um momento do Sermão da Montanha, no qual Jesus, o Cristo, exorta a multidão a "renunciar aos bens da Terra e buscar os tesouros do céu"[52] e um trecho de *A Doutrina de Buda*, no qual alerta-se para o fato de o dinheiro ser causa de sofrimento para todos, pois "não importando se são ricos ou pobres, os homens se preocupam com o dinheiro; sofrem com a pobreza e sofrem com a riqueza."[53] O conteúdo desses relatos questiona valores que, além de serem quase tão antigos quanto a humanidade, se transformariam, muitos séculos depois, no fundamento da atual sociedade de consumo. Tal sociedade, por sua vez, transformou lições dos textos sagrados em simbologias e crenças inadequadas ao ritmo do mundo atual, o qual exige daqueles que almejam o sucesso, dedicação total aos seus princípios. Ser bem sucedido, na sociedade atual, significa ter um bom saldo bancário e, embora não sejam poucos os que se opõem a esse estado de coisas,

muito pouco tem sido feito. A história demonstrou, assim, que muitas atitudes concebidas como uma forma de protesto contra o *status quo*, acabaram se submetendo a ele, como é o caso de algumas manifestações da arte[54].

A arte em geral e a música, especificamente, possuem um elevado potencial de comunicação que tanto pode ser usado como forma de protesto, quanto como uma forma de reforçar um discurso ideológico[55] de um grupo, classe ou autoridade. Existe, por exemplo, quem defenda que havia no Rock and Roll, e nas suas origens (Blues, Country, Folk, etc....) uma atitude genuína de protesto, que não pode ser desprezada:

> O pop/*rock* foi adotado por uma geração de adolescentes que começava a colocar em questão alguns dogmas da cultura dominante. Durante um lento processo de desilusões, este novo grupo reconhecido – os adolescentes – formulou questões que uma década depois se tornariam gritos de protesto.[56]

Entretanto, uma vez passada essa fase "genuína" do Rock, se ela realmente existiu, os próprios roqueiros foram forçados a reconhecer que nem tudo era espontaneidade na sua música. As afirmações a seguir, de Roger Waters, talvez num momento de ceticismo, expressam bem essa questão:

> Todo mundo que entra no *Rock and Roll* quer fazer um testemunho de algum tipo, como uma demonstração de rebelião ou porque não conhecem outra forma de ganhar muito dinheiro ou porque querem atrair garotas, sei lá. Não há pureza na motivação para o rock. Mas os que já são bem sucedidos nele normalmente têm algum outro interesse pessoal que está, de certa forma, ligado à experiência de muitos outros, caso contrário, não compraríamos seus discos. Eu não compraria os discos de Neil Young, a menos que sentisse uma ligação com suas perspectivas, com o amor, a vida, a liberdade e assim por diante. E da mesma forma com meus outros heróis, Lennon ou Dylan, ou quem quer que seja. Nenhum de nós no *rock* é motivado apenas pelo nobre desejo de compartilhar nossa sabedoria com a humanidade. Acho que faríamos outra coisa se essa fosse a motivação básica.[57]

Apesar da gravidade das palavras de Waters, elas não são suficientes para macular toda a sua trajetória musical e política, pois é próprio de quem protesta, questionar as suas próprias convicções. De qualquer forma, muitos buscaram os valores estéticos como uma

forma de escapar do domínio do sistema. Alguns foram bem sucedidos, outros nem tanto, o que está de acordo com as seguintes palavras, de Herbert Marcuse:

> Tal como a imaginação, que é a sua faculdade mental constitutiva, o reino da estética é essencialmente "irrealista"; conservou a sua liberdade, em face do princípio de realidade, à custa de sua ineficiência na realidade. Os valores estéticos podem funcionar na vida para adorno e elevação culturais ou como passatempo particular, mas viver com esses valores é o privilégio dos gênios ou a marca distintiva dos boêmios decadentes.[58]

Talvez soe exagerado chamar os integrantes do Pink Floyd de sábios ou gênios, mas o fato é que a sua arte lhes conferiu, e ainda confere, uma boa vida, pelos menos no que se refere ao aspecto material e econômico. Eles, assim como outros que se dedicaram às artes, estariam, portanto, inseridos entre os que vivem dos valores estéticos e da fama que essa atividade lhes proporciona. É esse universo que a música retrata, vejamos a sua letra:

Dinheiro, vá embora
Consiga um emprego melhor, com um salário melhor
e você ficará O.K
Dinheiro, isto é um gás (gíria: é muito bom)

Pegue esta dinheirada no caixa e abra uma conta
Carro novo, caviar, sonhos de quatro estrelas
Estou pensando em comprar um time de futebol

Dinheiro, volte para mim
Estou bem cara, mantenha suas mãos fora do meu monte
Dinheiro, isto é sucesso
Não me venha com bobagens
Estou em um grupo de viagens de primeira classe de alta fidelidade

E eu preciso de um jato

Dinheiro, isto é um crime

Divida imparcialmente, mas não pegue uma fatia da minha torta

Dinheiro, por assim dizer

É a raiz para o mal hoje em dia

Mas se você pedir um aumento, não é surpresa eles te negarem.[59]

Ao observarmos o mundo dos famosos astros do rock, assim como outros famosos, verificamos que muitos são os seus gastos excêntricos e muitas são as extravagâncias que eles cometem, tudo isso devido aos altos ganhos de que dispõem.[60]

O ser humano também é definido pelos seus desejos, que são, na maioria das vezes, deixados em segundo plano, devido às obrigações, restrições e imposições da vida em sociedade. Quem tem dinheiro de sobra pode realizar os seus desejos. Ter dinheiro é ter poder, o poder de realizar – e criar – novos desejos, o que está posto de maneira explícita na música: "Carro novo, caviar, sonhos de quatro estrelas. Estou pensando em comprar um time de futebol". A nossa sociedade capitalista elegeu o dinheiro, e a economia monetária, como os seus maiores valores, e isso não é algo novo, já estava presente nos escritos de Adam Smith e de Karl Marx, desde os séculos XVIII e XIX, conforme evidenciam as seguintes citações:

> O trabalho anual de uma nação é o fundo de que provém originariamente todos os bens necessários à vida e ao conforto que a nação anualmente consome, e que consistem sempre ou em produtos imediatos desse trabalho, ou em bens adquiridos às outras nações em troca deles.[61]

> Parece que o correto é começar pelo real e o concreto, que são a pressuposição prévia e efetiva; assim, em economia, por exemplo, começar-se-ia pela população, que é a base e o sujeito do ato social de produção como um todo. No entanto, graças a uma observação mais atenta, tomamos conhecimento de que isto é falso. A população é uma abstração, se desprezarmos, por exemplo, as classes que a compõem. Por seu lado, estas classes são uma palavra vazia de sentido se ignorarmos os elementos em que repousam, por exemplo: o trabalho assalariado, o capital, etc., não é nada.[62]

O problema maior do rumo que a nossa sociedade tomou, no entanto, está na má distribuição das riquezas, que permite que uma pequena parcela da população detenha a maior parte do capital disponível, gerando, de um lado, grandes e desnecessárias riquezas; e do outro, profunda miséria e desolação. As celebridades, no entanto, não podem ser totalmente responsabilizadas por isto, já que somos nós, pessoas comuns, que as tornamos tão poderosas e ricas, quando consumimos os seus produtos, enchemos as bilheterias de filmes e shows, esgotamos os discos e filmes das prateleiras, compramos revistas que exploram suas vidas privadas, compramos os livros que narram as suas biografias. Nada é mais fácil e lucrativo, para quem obteve sucesso, do que escrever um livro sobre ele, mesmo que esse não tenha sido tão planejado e administrado como contam os livros.

Rousseau e a origem da desigualdade entre os homens

> *Visto que o fundamento da propriedade é a utilidade, onde não houver utilidade possível não pode existir propriedade.*
>
> J. J. Rousseau

Money, porém, não é uma música só sobre dinheiro e poder, fala também sobre vaidade, egotismo e narcisismo, que podem ainda ser incrementados com uma boa conta bancária. Dinheiro é sucesso! Dinheiro também é um crime. Não parece justo que alguns possam usufruir tanto, enquanto muitos não usufruem nada. Eis o lado injusto do dinheiro e da riqueza: “é a raiz do mal, hoje em dia”.

A citação acima, extraída da letra da música, nos faz lembrar de Rousseau e de sua afirmação de que o surgimento da propriedade privada está na raiz de todos os males que se apoderaram do homem, que é naturalmente bom. Em sua obra *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, Rousseau escreveu:

> Concebo na espécie humana dois tipos de desigualdade: uma a que chamo de natural

> ou física, por ser estabelecida pela natureza, e que consiste na diferença das idades, de saúde, das forças do corpo e das qualidades do espírito ou da alma; a outra, que se pode chamar de desigualdade moral, ou política, porque depende de uma espécie de convenção, e é estabelecida, ou pelo menos autorizada pelo consentimento dos homens. Esta consiste nos diferentes privilégios, de que gozam alguns em prejuízo dos outros, como o de serem mais ricos, mais homenageados, mais poderosos ou mesmo o de se fazerem obedecer.[63]

De acordo com Rousseau, a condição inicial do homem era de uma vida pacífica e harmoniosa, na qual todos usufruíam de todos os bens de maneira fraternal.

Por mais romântica e hipotética que seja essa visão, ela é compartilhada por muitos e, de certa forma, é uma condição que também revela o desejo e a finalidade (*thelos*) de um número muito grande de filosofias, entre as quais podemos citar a *República*, de Platão e a *Utopia*, de Thomas Morus.

O problema todo teve início, para Rousseau, quando alguém tomou a iniciativa de anunciar-se como o proprietário particular de algo, dando início à sociedade civil e à propriedade privada que, de acordo com Rousseau, está na raiz de todo o mal.

> O primeiro que, tendo cercado um terreno, arriscou-se a dizer: "isso é meu", e encontrou pessoas bastante simples para acreditar nele, foi o verdadeiro fundador da sociedade civil. Quantos crimes, guerras, mortes, misérias e horrores não teria poupado ao gênero humano aquele que, arrancando as estacas ou tapando os buracos, tivesse gritado a seus semelhantes: Fugi às palavras desse impostor; estareis perdidos se esquecerdes que os frutos pertencem a todos, e que a terra não é de ninguém.[64]

Embora tenha sido considerada idealista e até ingênua, a afirmação de Rousseau contém uma verdade irrefutável: a noção moderna e contemporânea de propriedade (a propriedade privada) está na raiz da maioria dos problemas sociais, desde questões meramente domésticas, até os grandes conflitos mundiais. Rousseau atentou também para o fato de que as diferenças determinadas pela riqueza material, pela posição social e pelo poder, constituem as distinções em virtude das quais as pessoas se medem na sociedade e que:

> esse desejo universal de reputação, de honrarias e de preferências que nos devora a todos, estimula e compara os talentos e as forças, o quanto ele excita e multiplica as paixões, e o quanto, tornando todos os homens concorrentes, rivais, ou antes, inimigos, ele cotidianamente provoca reveses, acontecimentos e catástrofes de toda espécie, levando ao mesmo combate tantos pretendentes.[65]

Isso faz com que, de acordo com Rousseau, as pessoas, em sociedade, encontrem o seu valor não em si mesmas, mas na opinião dos outros e não saibam viver a não ser do julgamento alheio, do qual extraem o sentido de sua própria existência. Para Rousseau, esse não é o estado original do ser humano, mas o "espírito da sociedade"[66] e a desigualdade por ele engendrada, alteram todas as inclinações humanas naturais, legitimam a injustiça e a desigualdade e permitem que possa "...um imbecil impor-se a um homem sábio, e umas poucas pessoas fartarem-se de supérfluos enquanto à multidão esfomeada falta o essencial".[67]

Se a riqueza material foi transformada em parâmetro de distinção, é lógico que ela passe a ser aspirada, quase que a todo custo, pela maioria, e todas as coisas passam a ter uma só medida: o valor monetário. Até mesmo a dignidade e a honra passam a ter um preço, haja vista o imenso número de processos motivados por "danos morais", cujas reparações são medidas e transformadas em moeda corrente, num contraditório exercício de *metamorfose* da qualidade em quantidade. Um contrassenso! Seguindo o mesmo raciocínio, verifica-se que, no campo profissional, por exemplo, a motivação da escolha de uma profissão, na maioria dos casos, não é a aptidão ou a vocação, mas sim o *status* e o grau de rentabilidade e conforto que o exercício da mesma proporciona. Não podemos, no entanto, afirmar que isso seja de todo mau, pois a competição, quando lícita, acaba se dando no plano da competência, o que é bom para todas as partes e, para que essa questão seja modificada, sem causar um prejuízo maior, se faz necessária uma completa transformação social.

Karl Marx e a revolução do proletariado

O dinheiro é a essência alienada do trabalho e da existência do

homem; a essência domina-o e ele adora-a.

Karl Marx

Uma proposta para a uma completa transformação social encontra-se no pensamento de Karl Marx, grande parte do mesmo elaborado com a colaboração do partidário e amigo Friedrich Engels. Por uma questão prática, a partir de agora faremos referência apenas a Marx, embora os conceitos, via de regra, também se apliquem ao pensamento de Engels.

A obra de Marx, cujo pensamento histórico-dialético foi fortemente influenciado pela filosofia de Hegel[68], busca entender a sociedade de seu tempo: a sociedade capitalista. Marx afirma que a sociedade se estrutura em níveis. O primeiro nível, chamado de infraestrutura, constitui a base material e econômica, que é determinante, pois engloba as relações do homem com a natureza, no esforço de produzir a própria existência, e as relações dos homens entre si. O segundo nível, chamado superestrutura, é constituído pela estrutura jurídico-política, que é representada pelo Estado, pelo direito e pelas ideias e práticas referentes às formas da consciência social, tais como a religião, as leis, a educação, a literatura e a filosofia. A relação entre essas duas estruturas determina o tipo de sociedade em que se vive, no mundo contemporâneo.

> A conclusão geral a que cheguei e que, uma vez adquirida, serviu de fio condutor dos meus estudos, pode formular-se resumidamente assim: na produção social da sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes as sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta [infraestrutura] sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral.[69]

Marx percebeu, assim, que na sociedade capitalista as relações sociais de produção determinam dois grupos antagônicos entre si, de um lado, os capitalistas (classe dominante), proprietários dos meios de produção e do outro, os trabalhadores, definidos como “proletários”. A produção na sociedade capitalista só se realiza porque capitalistas e

proletários entram em relação recíproca e contraditória: o capitalista paga ao trabalhador, que vende a sua força de trabalho. Neste momento se dá a alienação, pois ao vender sua força de trabalho, o trabalhador vende aquilo que o humaniza, desumanizando-se como consequência.

Marx constatou também que em todas as épocas da história humana, o tipo de propriedade determina a divisão social do trabalho, as diferentes classes sociais que aparecem em determinadas épocas e os antagonismos entre elas: no mundo antigo, as classes se referem aos cidadãos, homens livres, aristocratas e escravos; na Idade Média ao clero, nobreza, servos e vassalos. Na idade moderna aparecem duas classes: a burguesia e o proletariado. O sistema capitalista se determina pela existência de apenas duas[70] classes sociais: os proprietários dos meios de produção e a massa de trabalhadores.

Na medida em que as forças produtivas se desenvolvem, modificam-se as relações sociais da produção, pois estas estão intimamente ligadas ao estágio em que se encontram aquelas. As relações sociais de produção são a base sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política, conforme já comentamos. A transformação da base econômica impõe, portanto, uma transformação na superestrutura. Cabe aqui enfatizar que, num determinado momento histórico, a burguesia foi uma classe revolucionária que rompeu com o feudalismo e, gradativamente passou a dominar as relações sociais do trabalho, tornando-se conservadora, condição essa que, grosso modo, ainda a caracteriza, pois busca manter o *status* alcançado.

O mundo moderno é resultado de um longo período de revolução no interior dos processos de produção. Os meios de produção da burguesia encontram suas origens no sistema feudal e ela só pode existir como classe dominante na medida em que continuar revolucionando os meios de produção, as relações de produção e todas as relações sociais, sendo esse o único modo, depois de configurada a sua supremacia, em que a burguesia é revolucionária. Como todas as classes que chegaram ao poder submeteram toda a sociedade ao seu sistema, no sistema capitalista não é diferente, “tudo o que é sagrado é

profanado", até os intelectuais são vistos como mercadoria.

Façamos um parêntese nesse ponto para ilustrar essa questão: sabemos que os artistas e intelectuais, quando firmam contratos com gravadoras e editoras, devem se submeter às normas destas, que por sua vez são determinadas pelo mercado. Os artistas, escritores, etc., devem apresentar trabalhos conforme a exigência dos empregadores e não apenas de acordo com a sua criatividade ou produção. O próprio Pink Floyd sofreu na pele esse problema: devido à grande expectativa gerada em torno do estrondoso sucesso de *Dark Side*, houve uma cobrança por parte de todos com relação a um novo trabalho. O trabalho seguinte da banda, *Wish You Were Here*, sobretudo nas músicas *Welcome to the machine* e *Have a Cigar*, reflete a pressão sofrida pela banda. Além disso, há o exemplo específico de Roger Waters, cujos pais haviam manifestado simpatia pelas ideias socialistas e comunistas. O músico manifestou, em várias ocasiões, sentimentos contraditórios na sua relação com o "capital", conforme evidenciam as seguintes citações: "Defendo princípios vagamente socialistas e falo muito sobre a preocupação de ter bastante grana. (...) Não poderia ser feliz num *Jaguar E-Type*, simplesmente porque me parece, de alguma forma, errado."[71] E: "Assumo que, àquela época, me tornei capitalista. Você pode se chamar do que quiser, mas se você de repente ganha um monte de dinheiro, a impressão é de que virou um capitalista."[72]

De volta à filosofia de Marx, o filósofo afirmou que a aquisição de novas forças produtivas impõe mudanças no modo de produção e com isso alteram-se as relações de trabalho. O progresso das forças produtivas, os câmbios nas relações sociais da produção, na divisão social do trabalho e nas instituições políticas, jurídicas e religiosas permite compreender como se dá historicamente a mudança de uma forma social a outra. O fundamento desse processo é a produção e são as classes oprimidas que implementam tais transformações. Quando uma classe consegue impor-se sobre outras classes debilitadas ou ultrapassadas, destrói as formas econômicas, as relações sociais, civis e jurídicas, substituindo-as por outras de seu interesse.

Em Marx, encontramos já sinais de percepção da globalização da economia, quando ele aborda, por exemplo, o capital como algo

internacional, importante para que os países ditos civilizados sobrevivam. O modo de produção capitalista envolve todos os países, forçados a abraçar a "civilização". Um bom exemplo da afirmação acima é o caso de grandes marcas terem suas fábricas em países onde a mão de obra é mais barata. Esses produtos são vendidos nos países de origem dessas grandes marcas, e em outros, com lucros muito maiores. Outro exemplo da globalização do capital está na instabilidade geral vivida em momentos de crises financeiras, que afetam a todos e não apenas aos países diretamente envolvidos. Essas crises tornam-se mundiais, afetam as grandes "bolsas" e exigem grandes esforços para que seja mantida a engrenagem do injusto sistema capitalista, como a "injeção" de capital e socorro aos bancos, gerando mais injustiças contra a classe trabalhadora, que paga a despesa.

Marx só admitiu uma solução para tal estado de coisas: o proletariado deveria se organizar em classe e realizar a revolução, que é a tomada violenta dos meios de produção, cuja propriedade privada pertence à classe dominante, e implantar uma nova sociedade. O primeiro momento revolucionário geraria um período de socialismo ou a "ditadura do proletariado", que seria sucedido pela total extinção das classes, constituindo o segundo momento: o comunismo.

Embora o final do século XX tenha assistido ao fracasso da Revolução Bolchevique, e dos seus desdobramentos, não foram poucos os que alimentaram as esperanças de uma nova sociedade, a partir da aplicação dos pressupostos da teoria marxista, como demonstra a seguinte citação, de Leon Trotski, escrita em 1923:

> A Revolução também criou as premissas de uma nova sociedade. Mas fez isso com os métodos da velha sociedade, com luta de classes, violência, destruição e aniquilação. Se a Revolução proletária não chegasse, a humanidade iria se afogar nas suas próprias contradições. A Revolução salvou a sociedade e a cultura, mas por meio da cirurgia mais cruel. Todas as forças ativas concentram-se na política, na luta revolucionária. O resto passa para segundo plano, e a Revolução esmaga sem piedade tudo o que a ela se opõe.[73]

A História, no entanto, demonstra que a violência gera apenas mais violência, nunca a paz.

O "sombrio" século XX: um mundo dividido pelo capital, pelo poder, pelas guerras e pela busca da liberdade.

É a loucura quem governa os governantes do mundo.

Erasmo de Roterdã

O que a história ensina é que os governos e as pessoas nunca aprendem com a história.

G. W. F. Hegel

Os rumos que a revolução tomou influenciaram todo o século XX, mas desde as primeiras décadas, as contradições no seu interior se fizeram presentes e marcantes. Em 1927, até mesmo Trotski, que em 1917 havia organizado a Guarda Vermelha e tirado os burgueses do poder, foi expulso do país, vindo a ser assassinado em 1940, no México, país no qual havia se exilado. A verdade é que o movimento, sob o comando de Stalin, tomou novos rumos, tornando-se totalitário, burocrático e responsável, estima-se, pela morte de mais de vinte milhões[74] de pessoas, entre 1917 e 1953, ano da morte de Stalin.

Por outro lado, em 1919, dois anos após o início da Revolução Bolchevique, as grandes potências europeias assinaram, em Versalhes (França), um tratado que selaria o fim da Primeira Guerra Mundial, conhecido historicamente como Tratado de Versalhes. Ele foi ratificado em 10 de janeiro de 1920 pela Liga das Nações e previa sérias restrições à Alemanha, entre as quais: perda de parte do território e de várias colônias, diminuição do efetivo do exército e indenizações. Essas restrições, tomadas pelos alemães também como uma forma de humilhação, não foram bem aceitas e geraram muita insatisfação. Além disso, problemas de ordem econômica, muitos dos quais decorrentes das indenizações, conduziram à queda da República de Weimar (1933), à ascensão definitiva de Hitler ao poder, tornando-se chanceler, e ao surgimento do III Reich. Nem todos os historiadores, no entanto, concordam com essas inferências.

O fato é que, no final de 1933, a Alemanha, envolta em total caos econômico e sob o comando do chanceler Adolf Hitler, retirou-se da Liga das Nações, criou um plano de restabelecimento do poderio militar, que incluía a reconstrução da Marinha e da Força Aérea e a volta do serviço militar obrigatório, 1935. Em 1936, a Alemanha, sob o comando de Hitler, fez uma aliança militar e econômica com a Itália de Mussolini e assinou um acordo com a União Soviética, de Stalin, que ficou conhecido como Pacto Molotov-Ribbentrop (devido aos nomes dos Ministros de Exterior dos dois países) ou, simplesmente, Pacto Hitler-Stalin: um acordo formal de não-agressão por parte das duas nações. Ele previa, no entanto, de maneira velada e vergonhosa, relações comerciais entre os dois países envolvendo áreas de exploração de petróleo e a "partilha", no caso de guerra, de várias nações e regiões, incluindo a extinção da Polônia.

Em 1º de setembro de 1939, a Alemanha invadiu a Polônia, sem que houvesse sequer uma declaração oficial de guerra. A Segunda Guerra Mundial durou seis anos, é um dos maiores exemplos dos extremos a que pode chegar a crueldade humana e foi a responsável direta pela morte de mais de 35 milhões[75] de pessoas, entre civis e militares. Isso sem falar nos outros tipos de crueldade decorrentes da mesma, como as torturas, o frio, a fome, o abandono forçado do lar, as doenças, o abuso sexual, o medo. Um só momento dessa guerra forneceu a pior imagem já produzida pelo ser humano, que é a monstruosa visão da explosão da bomba atômica em Hiroshima e das consequências da mesma.

Em junho de 1941, Hitler invadiria a União Soviética, confirmando as afirmações de Thomas Hobbes, de que há uma guerra natural entre os homens e de que "todo homem é inimigo de todo homem"[76], donde passou-se a dizer que "o homem é o lobo do homem" (*homo humini lupus**), pois os pactos têm o mesmo valor que os homens que os estabelecem, não havendo valor nos homens, tampouco pode haver valor nos pactos por eles estabelecidos. O episódio acima também remete à seguinte citação de Maquiavel: "Não deve, portanto, o príncipe deixar de se preocupar com a arte da guerra e praticá-la na paz ainda mesmo mais do que na guerra..."[77]

O final da guerra, em 1945, gerou uma divisão maior no mundo, criando uma "cortina de ferro" e uma "guerra fria". A "Cortina de ferro" – expressão criada pelo primeiro-ministro britânico Winston Churchill, em 1946 – era uma barreira imaginária (em alguns casos real e material, como o muro de Berlim, que separava as partes ocidental [capitalista] e oriental [socialista] da cidade) que dividia a Europa em dois blocos, o socialista e o capitalista; a "guerra fria" – termo cunhado em 1947, atribuído ao político norte americano Bernard Baruch e ao comentarista Walter Lippmann – é a situação de conflito político, econômico e ideológico que envolveu os dois blocos citados anteriormente. A guerra era considerada "fria" porque, embora houvesse a ameaça constante de conflito entre as grandes potências envolvidas: a União Soviética, no bloco socialista e os Estados Unidos da América, no bloco capitalista, essa ameaça não se concretizava e nem se concretizaria. A "guerra fria", no entanto, nas quatro décadas que durou, gerou inúmeros problemas diplomáticos que repercutiram em vários campos do convívio humano, incluindo a política, a economia, a educação, as artes, os esportes, a ciência e a tecnologia.[78] A "guerra fria", em virtude do patrocínio bélico das grandes nações envolvidas, também está na raiz de outros conflitos reais, entre os quais, o de maior repercussão foi a Guerra do Vietnã, uma longa guerra (1960 – 1975) que envolveu o Vietnã do Norte, cujo regime era socialista, e o Vietnã do Sul, cujo regime era capitalista e contou com a colaboração dos Estados Unidos da América. O Vietnã do Norte também contou com guerrilheiros do Vietnã do Sul, que apoiavam ideias socialistas.

A Guerra do Vietnã também constituiu um momento cruel do século passado e atraiu atenção de todos, gerando um movimento global de protesto contra ela e contra a atual situação mundial nunca antes visto, que envolveu os mais diversos personagens e setores da sociedade: pacifistas, religiosos, políticos humanitários, artistas, jovens rebeldes e revolucionários, dentre outros, num dos raros momentos em que a sociedade, como um todo, exceto a maioria dos grandes líderes, é claro, clamava por paz, amor e liberdade.[79]

Todo esse estado de coisas reinantes no século XX exigia

compreensão, explicações e mudanças e várias foram as maneiras como essas foram buscadas e apresentadas. De um lado, surgiram expressões de origem intelectual e filosófica, como a psicanálise, no início do século, com as obras de Sigmund Freud; a filosofia existencialista de J. P. Sartre[80]; a Teoria Crítica, da Escola de Frankfurt[81], dentre outras. Por outro lado, surgiram movimentos de libertação e emancipação, como o movimento feminista, movimentos de classes e de minorias e movimentos artísticos revolucionários, como o surrealismo e o dadaísmo. Esses movimentos, por sua vez, também exigiam compreensão, de maneira que inspiraram diferentes interpretações filosóficas e sociológicas.

Mas, depois dessa longa digressão, poderia se perguntar: qual a relação de tudo isso com o nosso tema? Em primeiro lugar, é preciso esclarecer que, longe de querer dar uma explicação simplista da história do século XX, que envolve elementos muito além dos aqui citados, o que se pretendeu fazer foi, a partir de uma breve leitura histórica, apontar os problemas do mundo contemporâneo, contra os quais o álbum *Dark Side* é um grito de protesto, tendo em vista que ele procura abordar as grandes questões da época em que foi produzido. Além disso, lembremos que a música *Money*, tema do presente capítulo, traz as seguintes frases: “Dinheiro, isto é um crime. Divida imparcialmente, mas não pegue uma fatia da minha torta. Dinheiro, por assim dizer, é a raiz para o mal hoje em dia”. Somando a tudo isto, a afirmação de Rousseau, de que o surgimento da propriedade privada está na origem da desigualdade entre os homens e aos desdobramentos históricos decorrentes da proposta marxista, a presente incursão histórica torna-se, no mínimo, justificável. Em segundo lugar, lembremo-nos de que Roger Waters definiu *Dark Side* como “uma expressão de empatia política, filosófica e humanitária que estava desesperada para sair”[82]. O que se buscou fazer foi expor alguns dos aspectos políticos, filosóficos, humanitários e históricos que inspiraram essa expressão. Além disso, há muito mais filosofia na história do que pode parecer.

Uma concepção filosófica da história foi apresentada, na primeira metade do século XIX, pelo filósofo alemão Georg Hegel, para quem a

atribuição de uma condição primitiva, na qual a liberdade é um valor natural e fundamental, aos moldes de Rousseau, "foi apenas uma suposição feita à meia-luz da reflexão histórica[83]". Para Hegel, que viveu antes de Marx e não foi introduzido neste capítulo de maneira cronológica, tampouco anacrônica, a história, sob o olhar da filosofia, só pode ser admitida como tal, a partir do ponto em que "a racionalidade começa a entrar na existência mundial[84]", isto equivale a afirmar que a existência inorgânica do espírito e da liberdade não é o verdadeiro objeto da história, mas sim a existência de uma reflexão sobre os mesmos: o espírito, para Hegel, é a razão de ser da história e a liberdade é a sua finalidade (*thelos*).

Uma das grandes contribuições de Hegel, senão a maior, foi a inserção da historicidade na filosofia, e a inserção da filosofia na interpretação da história, negando o caráter de "atemporalidade" atribuído à filosofia e afirmando que todo pensamento, assim como todo ser humano, é filho de seu tempo. Para Hegel, existem três maneiras através das quais a história pode ser encarada: a história original, a história refletida e a história filosófica.

A história original é a transferência dos acontecimentos para o campo da imagem intelectual, na qual "o fenômeno exterior é assim traduzido na representação interior."[85] Nesse tipo de história, não há reflexão e nela o autor descreve aquilo que vivenciou ou do qual não pôde distanciar-se o necessário para fazer uma interpretação mais isenta. Assim, corre-se o risco de o autor apresentar os seus próprios objetivos, ou as suas próprias conclusões, como se fossem universais e históricas. No caso em questão, no presente ensaio, é como se a música do Pink Floyd fosse apenas o resultado das experiências individuais dos membros da banda, que os mesmos pretendessem que fossem universalizadas, o que não é o caso, pois a própria banda admite que foram "os problemas do mundo" que os conduziram para a elaboração do álbum.

A história refletida, embora Hegel a tenha subdivido em vários aspectos, pode ser entendida, resumidamente, como a apresentação dos fatos que ultrapassam o presente, não em relação ao tempo, mas em relação ao espírito. Nela, o historiador, que também poderia ser

chamado de compilador, abdica da apresentação individual da realidade e passa a abstrair um sentido dos fatos, dando-lhes, grosso modo, um caráter de determinação ou lei histórica. Na sua visão crítica, este tipo de história tem algo de extraordinário que "está não na coisa em si, mas na perspicácia com que o autor extrai algo dessas narrativas"[86]. Se pudéssemos atribuir ao Pink Floyd o lugar do historiador, através de sua música, não seria exagero afirmar que o álbum, ao expressar o sentimento próprio de uma época, cumpre uma função "refletora" (não necessariamente reflexiva) da história, pois "compila", em versos, sons e imagens, os mais complexos fatos e sentimentos: *Breathe*: "cave aquele buraco e esqueça o sol. Quando finalmente o trabalho terminar, não se sente, é hora de cavar um outro"; *Time*: "cada ano vai ficando mais curto, parece que nunca encontra o tempo. Planos fracassam..."; *Money*: "dinheiro, isto é um crime. Dinheiro, por assim dizer, é a raiz para o mal hoje em dia"; *Us and Them*: "e morreram os homens da linha de frente".

Hegel, no entanto, dá mais valor à história filosófica, pois esta evidencia a racionalidade intrínseca da história e expressa a vontade humana de compreensão racional e o desejo de conhecer e não de apenas acumular conhecimento. Mais do que com fatos, a história é construída com significados e, felizmente, os historiadores, desde o advento da modernidade, acrescentaram à apreciação histórica, a importância do conceito. A história, de acordo com Hegel, é a marcha racional e necessária do Espírito Universal. Nela, tudo aconteceu racionalmente, pois "o único pensamento que a filosofia aporta é a contemplação da história; é a simples ideia de que a razão governa o mundo, e que, portanto, a história universal é também um processo racional."[87]

É importante também abordar o fato de que a própria existência do Pink Floyd, assim como todas as bandas de rock que surgiram nos anos 1960, está inserida, ainda que indiretamente, num contexto histórico maior, que passou para a posteridade com a denominação de "contracultura", que também foi um dos movimentos que surgiram como uma forma de protesto contra o estado de coisas vigente naquele momento. Um protesto contra a ordem, contra o *status quo*. Mesmo

considerando o fato de que até esse movimento foi envolvido pelos tentáculos do capitalismo e transformado numa grande fonte de riquezas para as grandes gravadoras, seria exagero negar que, pelo menos na sua origem, ele traz algo de verdadeiro e espontâneo que merece ser compreendido à luz da filosofia.

Uma proposta interdisciplinar surgida na Alemanha, na primeira metade do século XX, também procurou apresentar respostas para os conflitos vividos no mundo contemporâneo, reunindo nomes como Max Horkheimer, Erich Fromm, Leo Löwenthal, Franz Neumann, Friedrich Pollok, Theodor Adorno, Walter Benjamin e Herbert Marcuse. Essa proposta, originalmente um *Instituto de Pesquisa Social*, tornou-se mundialmente conhecida como *Teoria Crítica da Escola de Frankfurt*. A intenção original da Escola era resgatar a filosofia marxista, que estava em crise e fragmentada, somando-se a isso o próprio momento vivido no mundo e, sobretudo, na Alemanha, posterior à Primeira Guerra Mundial. A crença, característica do final do século XIX, de que a humanidade se desenvolvia rumo a um nível superior de vida, estava abalada. O pensamento da primeira fase da Escola defendia que só através do marxismo seria possível conhecer e reverter esse quadro. Daí a iniciativa de reunir intelectuais de diversas áreas, como a filosofia, a psicologia, a psicanálise, a economia e a sociologia, para um trabalho cooperativo de estudo e pesquisa, que envolvesse, além do trabalho intelectual, também a pesquisa empírica.

A Escola se manteve mesmo durante o período do nazismo e o que garantiu a sua manutenção foi a existência da sede em Frankfurt, com uma filial em Genebra, coordenada por Herbert Marcuse. Com a ascensão de Hitler ao poder, no entanto, essa filial foi para os Estados Unidos, com a transferência de Horkheimer e Adorno para a Califórnia, em 1940. O fato de a Escola ter antevisto o triunfo do capitalismo, ao contrário da esperada ascensão do socialismo, contribuiu ainda mais para consolidar a sua importância no cenário cultural do século XX.

Alguns dos principais temas tratados pelos teóricos de Frankfurt nos interessam especialmente no presente capítulo, entre os quais destacamos: a crítica à burocratização dos estados socialistas e a

crítica à sociedade capitalista de consumo, que os levou a criar o termo "indústria cultural". Ainda nos interessa a maneira como Herbert Marcuse apoiou os movimentos de libertação e a sua afirmação de que o progresso técnico alcançado nos nossos dias já permite uma justa distribuição das riquezas.

A expressão "indústria cultural" foi utilizada pela primeira vez em 1947, por Horkheimer e Adorno, no livro *A dialética do Esclarecimento*. O termo foi cunhado fundamentalmente com a intenção de evitar um equívoco a partir da utilização da expressão "cultura de massa", que dava a ideia de uma cultura surgida espontaneamente da própria massa. Para os dois autores da Escola de Frankfurt, pensar que os produtos da indústria cultural se originam dos apelos e necessidades do povo é um equívoco, pois, na verdade, são apenas recursos utilizados pelo sistema capitalista para consolidar a dominação. Portanto, o termo indústria cultural é mais adequado, já que deixa bem claro que tais peças artísticas e culturais são produtos fabricados para serem consumidos, assim como outro produto de consumo qualquer. A indústria cultural, portanto, é a efetivação da dimensão instrumental da arte e da cultura. Ela não promove a democratização da arte, mas a sua massificação, permitindo que ela se torne mais um instrumento de dominação do sistema capitalista.

> A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual.[88]

Toda a realidade, agora, deve passar pelo filtro da indústria cultural, cujo alimento é o casamento do conformismo dos consumidores, que "legitimam" a demanda do todo produzido, com a supremacia da produção. A indústria cultural, além disso, cria produtos para cada tipo social e a tendência é que se caminhe para uma individualização cada vez maior. Nos nossos dias, já é possível a

existência de produtos que são direcionados para um consumidor específico[89]. Essa falsa noção de individualidade e de personalização garante uma adesão cada vez maior aos produtos oferecidos pela indústria cultural, no entanto, não passa de mais um dos enganos que nos são impostos todos os dias.

O pioneirismo dos teóricos de Frankfurt está no fato de terem sido os primeiros a evidenciar e nomear esse uso da técnica para fins de dominação. Hoje, a expressão indústria cultural tornou-se comum e, em muitos casos, é até banalizada. De maneira crítica, a música *Money* expressa bem essa questão, não é à toa que no seu início podemos ouvir o barulho de moedas caindo numa caixa registradora, que tanto pode ser uma alusão aos elevados ganhos dos artistas "pop", quanto aos elevados lucros obtidos pelos produtos da indústria cultural, entre os quais estão as grandes produções cinematográficas, os álbuns e shows dos grandes astros da música, dentre outros. Pode-se dizer, além disso, que *Money* anteviu o sucesso de vendas do álbum *Dark Side*, que permaneceu mais de setecentas semanas na parada de sucessos da Billboard[90].

Ainda abordando a Escola de Frankfurt, voltemos a Herbert Marcuse, que foi o intelectual que mais se aproximou dos movimentos de protesto dos anos 1960, vendo nos mesmos uma possibilidade real de oposição ao *establishment*.

Embora sejam vários os aspectos através dos quais a obra de Herbert Marcuse pode interessar ao presente capítulo, desde a sua aproximação com a psicanálise, até a sua manifestação a favor dos jovens revolucionários, centramos a atenção em um só desses aspectos, a saber: a necessidade de se mudar a "cara" do progresso. Para Marcuse, a humanidade já alcançou um avanço técnico tal que permitiria uma melhor e mais justa distribuição das riquezas e dos recursos. A penúria econômica, existente para a maior parte dos seres humanos, não se justifica mais, uma vez que existe abundância de recursos e conhecimento técnico suficientes para reverter esse quadro. A permanência desse estado de coisas pode tornar correta, de acordo com o contexto, a afirmação da música *Money*: "o dinheiro é um crime".

Para Marcuse, a teoria crítica, com receio de perder seu caráter científico, não se aventurou para além da descrição das mudanças institucionais necessárias para uma transição a um nível mais elevado de desenvolvimento. Tal descrição, se efetivada, conduziria ao uso racional e justo dos recursos, à diminuição dos conflitos destrutivos e à ampliação do reino da liberdade. A "utopia" agora pode ser realizada e só não se realiza em virtude do desinteresse dos dominantes. A utilização racional dos recursos, numa escala global, "poria fim à pobreza e à escassez dentro de um futuro previsível"[91]. E, ainda de acordo com Marcuse:

> O advento de uma sociedade livre seria caracterizado pelo fato de o aumento de bem estar se converter numa qualidade de vida essencialmente nova. Esta mudança qualitativa tem de acontecer nas necessidades, na infraestrutura do homem (em si própria uma dimensão da infraestrutura da sociedade): as novas instituições e relações de produção devem exprimir a ascensão de necessidades e satisfações muito diferentes, e até antagônicas, das prevalecentes nas sociedades exploradoras. Uma tal mudança facultaria enfim a liberdade que a longa história da sociedade de classes tem bloqueado. A liberdade tornar-se-ia o ambiente de um organismo que já não é capaz de tolerar a brutal agressividade e fealdade da maneira tradicional de viver.[92]

Com o fim da "guerra fria", com a destruição do muro de Berlim e com a possibilidade de comunicação entre dois mundos antes divididos, muitos chegaram a nutrir esperanças de que o final do século XX marcaria o início de um era mais pacífica, na qual a possibilidade descrita por Marcuse[93] e os anseios da maior parcela da humanidade poderiam ser realizados. O século XXI, no entanto, teve o seu início marcado pela cruel destruição, devido a um ataque terrorista, das torres gêmeas do World Trade Center, em Nova York (EUA), no fatídico 11 de setembro de 2001, que trouxe novos conflitos e reacendeu antigas divisões, mas isto é outra história...

---

52 BIBLÍA SAGRADA. Evangelho de São Mateus, capítulos 5 a 7.

53 *A Doutrina de Buda*. Capítulo IV, IV, 1.

54 O termo "arte" é usado, no presente ensaio, de maneira bem ampla, incluindo as suas diversas manifestações, como a pintura, a música, o teatro, dentre outras. Além disso, o termo também remete aos movimentos surgidos no interior das manifestações da arte, desde os mais expressivos, como o Classicismo, o Romantismo e o Modernismo, até os menos

expressivos e mais limitados, do ponto de vista artístico, como a Pop Art. O autor reconhece que essa concepção de arte é passível de discussão.

55 Há quem defenda que um exemplo do uso ideológico da música está no movimento que passou para história do Brasil com o nome de *samba-exaltação*. Por exaltar a grandeza e as riquezas do país, o movimento foi acusado de favorecer a ditadura de Getúlio Vargas. O exemplo maior do *samba-exaltação* é a composição "Aquarela do Brasil" (1939), de Ary Barroso. O compositor se defendeu das acusações, afirmando que também havia composto músicas de protesto contra o regime.

56 FRIEDLANDER, P. *Rock and Roll – Uma história social*, p. 37. O potencial revolucionário e de protesto da arte, nas suas diversas manifestações, é objeto de estudos mais aprofundados do autor do presente ensaio. Os resultados desses estudos constituem material que o autor pretende publicar.

57 Filme "*Dark Side* of the Moon". As palavras de Waters, na presente citação, talvez pudessem ser usadas como um argumento contrário à hipótese levantada no presente ensaio, de que há uma relação entre a filosofia e as músicas de *Dark Side*. É necessário, no entanto, enfatizar que afirmações como essas são geralmente feitas em momentos em que os autores buscam romper com mistificações. Há um episódio semelhante com John Lennon, no qual ele depõe contra o seu próprio processo criativo, na tentativa de abrandar a inquietude de um jovem fã. O fã pergunta a John: "Lembra-se daquela música em que você diz: Você pode irradiar tudo o que é. Pode penetrar onde quer que vá?" John responde: "Sim, eu apenas estava me divertindo com palavras. É uma canção sem sentido." Filme *Imagine: John Lennon*. Acrescente-se a isso, o fato de que o autor do presente ensaio também trabalha com hipótese de que o artista não é totalmente senhor do seu processo criativo.

58 MARCUSE, H. Eros e civilização, p. 156.

59 Money, get away / Get a good job with more pay and you're O.K. / Money, it's a gas / Grab that cash with both hands and / make a stash / New car, caviar, four star daydream, / Think I´ll buy me a football team / Money, get back / I'm all right Jack, keep your hands off my stack. / Money, it's a *hit* / Don't give me that do goody good bulls*hit* / I'm in the hi-fidelity first class travelling set / And I think I need a Lear jet / Money, it's a crime / Share it fairly, but don't take a slice of my pie / Money, so they say / Is the root of all evil today / But if you ask for a rise, it's no surprise / that they're giving none away. (Pink Floyd)

60 Não vem ao caso citar exemplos com nomes específicos, mas qualquer pessoa que tenha interesse, pode encontrá-los. O mundo dos milionários "astros pop" está repleto de excentricidades, que vão de coleções de carros antigos a obras de arte raras, isso sem falar nas extravagâncias, como gastos exorbitantes com festas e outras futilidades.

61 SMITH, A. *A riqueza das nações*, Vol. 1, p. 69.

62 MARX, K. *Para uma crítica da economia política*, p. 122.

63 ROUSSEAU, J. J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, p. 48.

64 Ibid., p. 84.

65 Ibid., p. 112.

66 Ibid., p. 117.

67 Ibid., p. 118.

68 O filósofo alemão G. W. F. Hegel (1770 – 1831), que terá alguns aspectos do seu pensamento abordados no capítulo 5, é o responsável pela inserção da historicidade na filosofia, negando o caráter de "atemporalidade" atribuído à mesma e afirmando que todo pensamento, assim como todo ser humano, é filho de seu tempo. É inegável a influência de Hegel na obra de Marx, sobretudo no que tange à noção de história e à dialética, embora, em Marx prevaleça uma visão materialista (que não despreza a consciência, no entanto) e em Hegel predomine uma concepção idealista. Para aqueles que quiserem aprofundar a leitura sobre Hegel, as obras mais indicadas são: *A Fenomenologia do Espírito* e *Filosofia da História*.

69 MARX. K. Prefácio à *Contribuição à crítica da economia política*, São Paulo, Martins Fontes, 1977, p.23

70 Mesmo admitindo que a atual configuração socioeconômica mundial apresenta elementos que tornam difícil a sustentação desta tese, isto não invalida o pensamento de Marx, que ainda é uma referência mesmo para aqueles que o criticam.

71 HARRIS, J. *The Dark Side of the Moon*, p. 93. Depoimento da época em que *Meddle* foi lançado, 1971.

72 Ibid., p. 196. Depoimento atual – anos 2000 – sobre a época em que *Dark Side* foi lançado.

73 TROTSKI, L. *Literatura e Revolução*, p. 153. (Trotsky, em algumas edições).

74 Embora haja discussões quanto ao número de mortes diretamente ligadas ao regime de Stalin, estima-se que ultrapassem o número de nove milhões, podendo chegar a vinte milhões, conforme: Robert Conquest, *The Great Terror: Stalin's Purge of the Thirties* (1968).

75 No total, estima-se que o número de mortos, devido aos conflitos bélicos no século XX, seja em torno de cento e nove milhões, de acordo com o *Informe sobre desarrolho humano 2005*, p. 175. Publicação do Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), disponível em http://www.pnud.org. br/rdh/

76 HOBBES, T. *Leviatã*, Capítulo XIII. *Embora a expressão seja atribuída a Thomas Hobbes, a mesma já havia sido utilizada por Plauto (Tito Mácio Plauto, cerca de 230 a. C. – 180 a. C.), na peça *Asinaria*.

77 MAQUIAVEL, N. *O Príncipe*, p. 83.

78 Bons exemplos desse impasse histórico são, no esporte, os boicotes dos Jogos Olímpicos de 1980 (Moscou), por parte dos E.U.A. e de 1984 (Los Angeles), por parte da U.R.S.S. No campo da ciência, destaca-se a "corrida espacial". Os soviéticos lançaram o primeiro homem ao espaço, Yuri Gagarin, em abril de 1961, os americanos, em contrapartida, foram os primeiros a pisarem na lua, em 1969, com Neil Armstrong, Edwin Aldrin e Michael Collins, que ficou no módulo.

79 Em novembro de 1989, o mundo vislumbrou um pouco dessa paz, com a derrubada do muro de Berlim, num ato que buscava a reunificação das duas Alemanhas e que, de maneira simbólica, representou o fim da Guerra Fria, uma vez que esse episódio estava em sintonia com outros acontecimentos em curso, como a *Perestroika* e a *Glasnost*, que conduziriam ao fim da União Soviética, em 1991. O álbum "*The Wall*" (1977), foi tema de um mega-show de Roger Waters, em Berlim (1990), como uma espécie de comemoração pela queda do muro. Embora o álbum enfocasse muito mais os dramas pessoais de Waters, é claro que a temática era própria, possibilitando a produção de um grandioso espetáculo.

80 Alguns aspectos da filosofia de Sartre serão abordados no próximo capítulo.

81 *A Escola de Frankfurt* será abordada ainda no presente capítulo.

82 Filme: *Dark Side*.

83 HEGEL, G. W. F. *Filosofia da História*, p. 55.

84 Ibid, p. 57.

85 Ibid, p. 11.

86 Ibid, p. 15.

87 Ibid, p. 17.

88 ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p.114.

89 Um bom exemplo são os produtos que agregam mídias e tecnologias existentes, como geladeiras ligadas à Internet, celulares com TV, dentre outros, cujos fabricantes fornecem diversas possibilidades de configuração, o que faz os consumidores acreditarem que o produto é feito sob medida.

90 Revista semanal norte-americana, fundada em 1894 e que lançou o primeiro ranking de sucessos em 1936. Significa padrão comercial de qualidade em música.

91 MARCUSE, H. *Um ensaio sobre a libertação*, p. 14.

92 Ibid, p.14.

93 Aqueles que quiserem aprofundar na leitura de Herbert Marcuse, no que se refere aos temas trabalhados neste ensaio, as obras mais recomendadas são: *Eros e Civilização*, *Um ensaio sobre a libertação* e *Ideologia da sociedade industrial*.

6 – Us and them: nós e eles – Ética e alteridade

Aristóteles – Giordano Bruno – Simone de Beauvoir

> *Ótimo é aquele que de si mesmo conhece todas as coisas; bom, o que escuta os conselhos dos homens judiciosos. Mas o que por si não pensa, nem acolhe a sabedoria alheia, esse é, em verdade, uma criatura inútil.*
>
> Hesíodo

Quem somos nós? Quem são eles? Nós somos capitalistas, eles socialistas ou, nós somos socialistas, eles capitalistas; nós somos judeus, eles são palestinos ou, nós somos palestinos, eles judeus; nós somos católicos, eles protestantes ou, nós somos protestantes, eles católicos; nós somos brancos, eles são negros ou, nós somos negros, eles são brancos; nós somos lícitos, eles ilícitos; nós estamos certos, eles errados. Qual é o fim de tudo isso? Quais são as conquistas de tamanha discórdia? Um mundo dividido e uma visão fragmentada do todo. Essa é uma questão ética! Mas o que é ética?

Embora a Ética seja um tema de ampla abrangência, cuja análise completa escapa aos objetivos do presente trabalho, não há problema em fazermos uma breve exposição de alguns dos seus fundamentos. Platão, na tradição ocidental, foi o primeiro pensador a dedicar à ética um espaço importante em seus escritos, mas foi com Aristóteles, no entanto, que ela ganhou um *status* de disciplina e matéria independente. Para Aristóteles, a ética é a ciência prática da ação humana. Assim, ela tem como objetivo o estudo da ação, com o intuito de trazer ao conhecimento qual é a melhor, tendo em vista que todas as coisas, inclusive a ação, visam a um bem maior, no qual está a sua perfeição. Para isso, Aristóteles dividiu as ciências em três tipos diferentes: as teoréticas, ou teóricas, entre as quais estão a filosofia da natureza e a metafísica[94]; as produtivas, entre as quais estão a engenharia naval e a construção; e as práticas, entre as quais estão a

ética e a política que, de acordo com Aristóteles, não podem ser entendidas separadamente. A ética, para Aristóteles, é a ciência prática da ação humana, resta agora saber qual é a melhor ação.

Prevalece em Aristóteles a defesa de uma ética teleológica (do grego *thelos* – fim, finalidade), ou seja, uma ética que questiona e procura responder sobre o fim último da existência e da ação humanas. Esse fim último, para Aristóteles, é a felicidade, que é o único "fim em si mesmo", uma vez que todas as coisas que os seres humanos buscam, buscam para "algo mais" e só a felicidade é buscada por ela própria. Ninguém, no uso normal de suas faculdades, buscaria, por exemplo, a riqueza pela riqueza em si mesma, mas para obter aquilo que advém de sua posse. Mas o que fazer, de acordo com Aristóteles, para se obter a felicidade? É necessário que a razão domine as paixões, para assim poder praticar a virtude, que é o equilíbrio entre os extremos. Evitando sempre o excesso e a falta, agiremos virtuosamente e, consequentemente, seremos felizes. A consideração a respeito de nós mesmos é um bom exemplo: se temos excesso de autoconsideração, nos tornamos pretensiosos e presunçosos; por outro lado, se temos falta de autoconsideração, estaremos nos subestimando. A virtude, no entanto, é considerarmos a nós mesmos tal qual somos, evitando os extremos. Por refletir a verdade, essa é a única consideração sobre nós mesmos que poderá nos tornar realmente felizes, as demais podem nos dar uma aparência de felicidade, mas não a verdadeira felicidade. A felicidade, para Aristóteles, no entanto, não é um momento futuro, como um mero resultado de boas ações, ela é a própria ação correta: ao agirmos virtuosamente, somos felizes.

Aristóteles associa a teoria política à teoria ética, ao afirmar que a felicidade na *pólis* (cidade) é um bem maior do que a felicidade individual, conforme expressa a citação a seguir:

> A resposta à pergunta que estamos fazendo é também evidente pela definição da felicidade, porquanto dissemos que ela é uma atividade virtuosa da alma, de certa espécie. Dos demais bens, alguns devem necessariamente estar presentes como condições prévias da felicidade, e outros são naturalmente cooperantes e úteis como instrumentos. E isto, como é de ver, concorda com o que dissemos no princípio, isto é, que o objetivo da vida política é o melhor dos fins, e essa ciência dedica o melhor de

seus esforços a fazer com que os cidadãos sejam bons e capazes de nobre ações.[95]

Embora possa ser defendida a ideia de que Aristóteles separa os campos da Ética, que seria uma "teoria da moral individual" e da Política, que seria uma "teoria da moral social", a separação é apenas nominal, pois está claro que a primeira só pode existir, verdadeiramente, com a concretização da segunda. A felicidade individual, fruto da ética, não pode ser completa fora da *pólis*.

A partir de Aristóteles, a ética assume os mais variados aspectos e é objeto de estudo de um número muito expressivo de autores até os nossos dias, dentre os quais, selecionamos alguns para um estudo mais detalhado, por terem apresentado uma concepção mais próxima dos temas abordados no presente ensaio.

Há uma ética que foi esboçada, porém não podemos afirmar que tenha sido concluída. Trata-se da ética decorrente da cosmologia de Giordano Bruno, que poderia ser bem mais abrangente, se ele não tivesse sido silenciado em Roma, no dia 17 de fevereiro de 1600, depois de um longo processo, sob a acusação de heresia.

Embora não seja nosso objetivo, na presente obra, abordar exaustivamente os princípios da cosmologia de Bruno, é importante fazer um breve percurso pelos principais elementos da mesma, antes de discorrer sobre os fundamentos da sua ética.

Giordano Bruno: contra Aristóteles, além de Copérnico e Galileu

> *Se eu, excelentíssimo cavaleiro, cuidasse de um rebanho, arasse a terra, plantasse uma horta ou costurasse um traje, ninguém me ouviria, muitos poucos me observariam, raros me censurariam e eu, de maneira fácil, poderia agradar a todos. Entretanto, por eu ser um estudioso por natureza, sempre atento para o que nutre a alma, ambicionando a cultura do espírito e debruçando-me na atividade intelectual, aquele que se vê observado vem me ameaçar, quem se*

sente visado assalta-me, quem é atingido ataca-me e quem se pega descoberto quer devorar-me. Não são poucos ou apenas um quem assim procede: são muitos, quase todos. E a razão para isso, se se quer saber, eu digo: odeio o medíocre, tudo me desagrada, a multidão não me apraz e apenas tenho fascínio por uma coisa – aquela que me faz sentir livre sendo escravo, feliz na desgraça, rico na miséria e vivo na morte – e por ela não invejo os escravos na liberdade, os infelizes no prazer, os miseráveis na fortuna e os mortos na vida, pois eles, no próprio corpo, possuem os grilhões que os amaldiçoa; na alma, o erro que os adoece; e na mente, a letargia que os assassina, e não há misericórdia que os redima ou generosidade que os enleve, nem fulgor que os realce ou ciência que os avive.

Giordano Bruno

Durante mais de mil e quinhentos anos, a cosmologia e a astronomia ocidentais foram dominadas pela concepção *ptolomaico-aristotélica*[96] e milhões de pessoas nasceram, viveram e morreram acreditando que estavam no centro do Universo. Embora essa visão tenha assumido, no contexto do pensamento cristão, um valor de dogma religioso inquebrantável, sobre o qual muito se tem escrito ao longo dos séculos, o seu principal fundamento não é a fé, mas sim a experiência sensível.

Imagine Ptolomeu, e os seus contemporâneos, caminhando pelas ruas de Alexandria, nenhum deles sentia a si mesmo girando junto com o planeta Terra. No entanto, podiam perceber que os astros visíveis, o Sol, a Lua e as estrelas, mostravam uma regularidade muito grande na maneira como se tornavam visíveis para nós, tornando a ideia de que eles giravam ao nosso redor muito plausível. Apesar do erro de tal afirmação, a cosmologia de Ptolomeu continha elementos brilhantes que lançaram muitas luzes sobre o entendimento humano.

Alguns séculos depois de Ptolomeu, também em Alexandria, viveu Hipátia [Υπατία, Hypatia][97], uma das mulheres mais conhecidas da antiguidade. Em Alexandria, depois de ter estudado em Atenas,

Hipátia se dedicou ao estudo e ensino da matemática, filosofia e astronomia. Além de dedicar-se completamente à ciência, o que não era muito usual e aceitável para as mulheres, naquele momento de antagonismos religiosos e morais, Hipátia não se casou, afirmando que já era casada com a verdade. É sabido que Hipátia fez importantes contribuições a respeito das revoluções dos planetas, chamados "errantes" em sua época, justamente pelo fato de que o seu movimento não condizia com as teorias em voga no período, principalmente o Geocentrismo. De certa forma, é justo dizer que Hipátia foi uma das primeiras críticas do sistema ptolomaico, o que significa muito para quem viveu naquele contexto. Infelizmente, muito pouco restou dos escritos desta grande cientista, em virtude de uma série de acontecimentos, entre eles, a destruição da célebre Biblioteca de Alexandria, na qual ela própria trabalhou e colaborou. Hipátia, sem nunca ter se pronunciado formalmente contra alguma religião, foi atacada pela multidão e agredida até a morte, sob a acusação de blasfêmia, em março de 415. Foi mais uma vítima da intolerância da época, tanto pela sua condição de cientista que enaltecia o valor do conhecimento, quanto pela sua condição de mulher livre e independente.

Muitos séculos depois de Aristóteles, de Ptolomeu e de Hipátia, Copérnico[98] foi o primeiro a ousar propor uma visão diferente da concepção anterior, embora tenha esperado muito tempo para publicar suas ideias, devido às conhecidas imposições e restrições de ordem religiosa da época, cuja abordagem escapa das nossas intenções. O fato é que a proposta de Copérnico mudou totalmente a percepção do Universo e implicou em graves consequências para todo o conhecimento humano, como atestou, séculos depois, o filósofo Immanuel Kant[99].

Com Copérnico, a humanidade começou a superar a visão geocêntrica e a ampliar os horizontes de sua compreensão do Universo, mas o caminho a percorrer ainda seria muito longo. Causa espanto, todavia, que no momento em que o Heliocentrismo era apresentado como teoria revolucionária, apareça um filósofo e ex-monge, que já havia sido expulso de vários países da Europa e

excomungado por inúmeras ordens religiosas, a propor uma concepção de Universo ainda mais revolucionária: a infinitude do Universo e a possibilidade de existência de outros mundos. O nome deste filósofo é Giordano Bruno.

Giordano Bruno defendia a noção de que o Universo é infinito e ilimitado e a Terra, portanto, não ficaria no seu centro. Além disso, defendia a possibilidade da existência de vários planetas com condições de abrigarem vida inteligente, uma afirmação ainda polêmica para os dias de hoje, mais de quatrocentos anos depois de sua morte. Deixemos que o próprio Bruno se manifeste a esse respeito:

> [...] Resta saber, portanto, que existe um campo infinito e espaço continente que abarca e penetra tudo. Nele existem infinitos corpos semelhantes a este, não estando qualquer deles mais no centro do Universo do que outro, pois o Universo é infinito e, portanto, sem centro ou margens; ainda que essas coisas se ajustem a cada um desses mundos, que nele existem do modo que outras vezes disse, e principalmente quando mostrei que existem certos meios circunscritos e definidos, que são os sóis, os fogos, ao redor dos quais giram todos os planetas, as terras, as águas, assim como vemos esses sete planetas errantes andarem ao redor desse, que é nosso vizinho; e ainda quando mostramos que cada um desses astros ou mundos, girando ao redor do próprio centro, produz a aparência de um mundo sólido e contínuo, que arrebata todos os astros que podem existir, girando em torno dele como centro do Universo, de modo que não existe um só mundo, uma só Terra, um só Sol, mas tantos mundos quantas são as lâmpadas luminosas que vemos ao nosso redor, as quais estão em um céu, lugar e receptáculo, assim como esse mundo está em um lugar, céu e receptáculo. [...] ... é impossível que uma inteligência apenas razoável possa imaginar que inúmeros mundos, que aparentam tão ou mais magníficos que este, sejam privados de habitantes semelhantes ou melhores; os quais ou são sóis ou o sol difunde neles os seus raios benéficos e fecundos, que tanto tornam feliz o sujeito e a fonte como tornam afortunados os circunstantes que participam dessa virtude que se difunde. São, portanto, infinitos os principais e inúmeros os membros do Universo, com mesmo aspecto, superfície, prerrogativa, eficiência e efeito.[100]

Não estaria a infinitude do Universo, defendida por Bruno, relacionada com algumas teorias mais recentes, como a do *Big Bang* (grande explosão), que afirma que o Universo teria surgido de um estado original de densidade extrema? Essa teoria fundamenta-se na observação de que o Universo está em expansão, a partir de um ponto inicial. Bruno, por outro lado, talvez pensasse além do *Big Bang*, pois defendia a existência de um princípio anímico, uma “alma do mundo”, que pode ser entendida como a defesa do panteísmo, ou seja, a participação de Deus na criação. Deus não é um ser existente fora daquilo que ele criou, mas está presente em tudo. A infinitude do

Universo, fundamento de sua cosmologia, é, portanto, a manifestação da natureza do Criador. O homem, como parte da criação e de Deus, pode penetrar nos seus mistérios. Essa é a "porta" para o aspecto ocultista e metafísico de Giordano Bruno[101].

No estudo da ética, três obras de Bruno se destacam: *O Espaccio de la bestia trionfante* (*Expulsão da besta triunfante*), *A Cabala del cavallo Pegaseo* (*Cabala do cavalo Pégaso*) e *De gli eroici furori* (*Dos s heroicos furores*). Nenhuma delas pode, no entanto, ser considerada um tratado completo sobre ética e, como afirmado no início deste capítulo, são fortes as razões que nos levam a afirmar que Giordano Bruno escreveria uma ética advinda de sua concepção do Universo e das ideias apresentadas nas três obras citadas. Isso daria um novo sentido a sua filosofia. De que adiantaria revisar a concepção acerca do Universo, se isso não implicasse numa nova visão do homem? Ainda mais quando admitimos que Bruno, além de um intrépido filósofo, foi um profundo e destemido humanista. Bruno, no entanto, não pôde continuar a sua obra.

As linhas que se seguem refletem a tentativa de se esboçar os fundamentos de uma "ética bruniana"[102], cujo objetivo poderia ser resumido na seguinte frase: "ética para uma nova humanidade, decorrente de uma nova compreensão do Universo". Tal ética fundamenta-se na ideia de que em um Universo tão amplo e imensurável, e com a possibilidade de existência de vida inteligente em outros planetas e mundos, os conflitos destrutivos, tão comuns no nosso planeta, cairiam por terra. No mundo fundamentado nessa nova ética, não faria mais sentido a existência da "guerra entre vizinhos" e outros tantos conflitos estúpidos. Não haveria diferença alguma entre "nós e eles". Esse é o tema de "Us and Them": o fim dos conflitos prejudiciais para a espécie humana. Somos tão apegados a nós mesmos que amamos até as nossas piores características. Valorizamos mais os nossos traços indesejáveis, do que os traços elevados do "outro".

Quem é, no entanto, o outro? Existe uma ciência da alteridade? É possível defini-la? Podemos afirmar, do ponto de vista filosófico, que o outro existe? O "outro" não existe como uma entidade consciente,

uma vez que o “outro” não interpreta o mundo, só o “eu” interpreta o mundo. O “outro” é também um “eu” e só existe na forma negativa. Para compreendermos o “outro” é preciso, portanto, que nos coloquemos no seu lugar e o tratemos com um “eu” e esse é um dos princípios éticos mais fundamentais, mesmo nas mais diferentes abordagens a respeito da ética.

Está escrito em “Us and Them”:

Nós e eles. E, afinal, somos apenas seres ordinários. (...)

Eu e você, preto e azul, para cima e para baixo,

com, sem.[103]

Desde os primórdios da filosofia, Heráclito já alertava para a necessidade da oposição e do conflito. “É necessário saber que a guerra (dos opostos) é comum e a justiça, discórdia, e que todas as coisas vêm a ser segundo discórdia e necessidade.”[104] Existem, no entanto, dois tipos de oposição: a primeira, da qual fala Heráclito, não só é sadia, como também é necessária para a existência, manutenção e equilíbrio do Cosmos. É a oposição entre forças que se negam e, ao mesmo tempo, se complementam. Uma existe em função da outra. Tal é o conflito existente entre o frio e o calor, entre a alegria e a tristeza, e assim por diante. Sem tal oposição, o Universo não se sustentaria. A segunda, evidenciada na música do Pink Floyd, é uma oposição destrutiva e está centrada no domínio de um sobre o outro, gerando todas as discórdias, desde as familiares, até as de caráter mundial.

A música faz alusão, sobretudo, à tendência bélica da humanidade, existente desde os primórdios da história humana, mas que já deveria ter sido superada, conforme se desse o desenvolvimento das qualidades e potencialidades humanas superiores, tais como a colaboração e a solidariedade. Tamanho é o belicismo humano, que a ficção chegou a criar até mesmo a guerra entre planetas, em filmes como *Guerra dos mundos* e *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*). Nesse caso, “Us” somos nós, os terráqueos e “Them”, os extraterrestres. Bem

diferente é o caso da série *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek*) que, na segunda metade da década de 1960, defendia a paz e a compreensão entre os mundos, ainda que nela também pudesse ser vista a violência necessária para garantir a audiência, mas sempre prevalecendo uma mensagem humanística e pacifista. O episódio a seguir exemplifica bem esta afirmação.

O ator William Shatner, que interpretou o capitão James Kirk na fase "clássica" da série *Jornada nas Estrelas*, narra, no seu livro autobiográfico *Jornada nas Estrelas – Memórias*, um fato envolvendo a atriz Nichelle Nichols, uma das primeiras atrizes negras a atuar num papel relevante na TV estadunidense. Nichelle havia decidido deixar a série, pois a sua personagem, Tenente Uhura, tinha participação cada vez mais reduzida, chegando ao ponto de pronunciar uma única frase durante vários episódios. Com a decisão tomada, ela estava participando de um evento beneficente, quando alguém a abordou e disse que um fã seu, muito importante, queria falar-lhe. Ela foi conduzida a uma sala e lá estava o pacifista Martin Luther King Jr., esperando por ela. Na sequência, transcrevo as palavras da atriz, que constam no referido livro:

> Imediatamente fiquei emocionada. Quero dizer, o dr. King, um fã? MEU fã? Trocamos saudações, ele me disse o quanto gostava de Jornada nas Estrelas e como estava feliz por eu fazer parte do elenco. E aí lhe contei o que estava acontecendo com os nossos roteiros, falei de minha reunião com Gene (Gene Roddenberry – idealizador e produtor da série) e disse que na verdade eu decidira abandonar a série. Ele então olhou para mim e disse: 'Não faça isso, Nichelle, você não pode fazer isso. Você não percebe que o mundo, pela primeira vez, está começando a nos ver como iguais? Seu personagem partiu para o espaço numa missão de cinco anos. Ela é inteligente, forte, capaz e um modelo maravilhoso de papel não apenas para o povo negro, mas para todas as pessoas. O que você está fazendo é muito importante e eu odiaria ver você simplesmente abandonar tão nobre tarefa'. Isso simplesmente me desconcertou e percebi que havia uma responsabilidade real vinculada àquilo que eu representava toda semana. Assim, voltei ao escritório de Gene na segunda-feira de manhã, contei-lhe o caso sobre o dr. King e disse que estava definitivamente, positivamente ficando. Daquele momento em diante, a importância de Uhura se tornou um pouco mais definida e os roteiros passaram a caracterizá-la de um modo um pouco mais proeminente, nem sempre, mas pelos menos numa base mais constante.[105]

Voltando à ética bruniana, pode-se afirmar que Bruno defendia, há mais de quatrocentos anos, uma ética semelhante à esboçada na música e manifesta no desejo de acabar com as oposições sociais

destrutivas, como a que ele viveu na pele, sendo levado, ainda vivo, para a fogueira, no Campo dei Fiori, em Roma. No mesmo lugar em que hoje se encontra uma estátua (im.02) em sua homenagem[106]. Quais seriam os sentimentos advindos da compreensão da cosmologia bruniana e quais as ações correspondentes aos mesmos? Primeiro: um sentimento muito forte de estupefação diante da grandeza e infinitude do Universo, quando comparada à finitude da compreensão humana; segundo: um sentimento de humildade e contrição decorrente do primeiro e um sentimento de amor e gratidão, acompanhado de um profundo senso de dignidade humana, que conduziria à colaboração entre os povos e não mais à sua mútua destruição e, finalmente, um amplo sentimento de universalismo e cosmopolitismo. Por isso, R. Mondolfo afirmou que "... na compreensão de sua ética (de Bruno), temos que partir, todavia, de um princípio essencial da filosofia nolana*, que é a imanência da alma universal. Essa envolve mutuamente todas as coisas, determinando entre elas, as recíprocas atrações e as correspondentes repulsões complementares..."[107]. Visão semelhante a essa foi defendida pelos grandes humanistas do início da modernidade, como Thomas Morus, Pico della Mirandola e Erasmo de Roterdã.

O existencialismo de J. P. Sartre e a alteridade em Simone de Beauvoir

> *É dentro de um mundo dado que cabe ao humano fazer triunfar o reino da liberdade; para alcançar essa suprema vitória, é, entre outras coisas, necessário que, para além de suas diferenciações naturais, homens e mulheres afirmem sem equívoco sua fraternidade.*
>
> Simone de Beauvoir

Outra ética esboçada encontra-se na obra de J. P. Sartre, um dos principais expoentes do existencialismo. Responsável por uma obra polêmica, Sartre tornou-se referência no século XX, por defender a liberdade como a condição humana fundamental. A liberdade, para

Sartre, é uma realidade da qual não podemos nos furtar, pois, a todo momento, fazemos escolhas que, mesmo influenciadas pelas mais diversas situações, são de nossa inteira responsabilidade.

O núcleo das ideias de Sartre está na distinção entre "essência" e "existência". Contrariando as afirmações dos filósofos que poderiam ser chamados de "essencialistas", Sartre afirma que, no ser humano, a existência precede a essência, pois primeiro o homem existe, e só depois se define, não havendo nenhuma determinação *a priori*, seja essa de ordem natural ou sobrenatural (metafísica). O dado inicial da realidade humana é o fato de existirmos no mundo e, a partir daí, na falta de um sentido pré-definido, podermos dar um sentido à nossa própria existência. Trata-se, portanto, de uma filosofia da subjetividade que não busca o sentido da existência humana fora da mesma. A vida humana não tem um sentido em si mesma, a não ser aquele dado por nós.

A defesa de uma liberdade humana incondicional, associada ao ateísmo sartreano, fez o existencialismo se transformar numa "filosofia de vida" que influenciou enormemente a mentalidade e o comportamento social no período posterior à Segunda Guerra Mundial, sobretudo nos jovens, como evidencia a citação abaixo:

> Declarar-se existencialista implicava um não-sei-quê de provocação, de escândalo. Um pouco como uma rebeldia, uma indisciplina. Sartre narra o episódio em que uma senhora, tendo deixado escapar, por nervosismo, uma palavra vulgar, se desculpou dizendo: "Acho que estou ficando existencialista...". Não é, pois, sem razão que essa atitude foi adotada principalmente por pessoas jovens, quase que indicando com isso uma diferença de geração. Também não é à toa que, ainda hoje, a mídia costuma associar o existencialismo aos movimentos de mudança de comportamento que então se seguiram, como o beat nos anos 50, o hippie nos anos 60, entre outros.[108]

As críticas feitas à filosofia existencialista e ao ateísmo de Sartre geraram no pensador um "mal estar" que o levou a escrever textos em defesa do existencialismo. Um desses é o célebre "O existencialismo é um humanismo", no qual Sartre escreve: "Assim, o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo o homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade de sua existência".[109] Afirmações como essa acabaram por dar um conteúdo ético e moral à

filosofia de Sartre. Ele, porém, evitou a tarefa de escrever uma obra eminentemente ética ou moral.[110] Quem o fez foi sua companheira de toda a vida, Simone de Beauvoir, no livro *Moral da ambiguidade*. E é com a análise de um outro texto de Simone que concluímos o presente capítulo. Trata-se de um dos mais belos textos já escritos sobre a alteridade[111]. Simone avalia a categoria do "outro", sob o ponto de vista da dicotomia *homem-mulher*, *masculino-feminino*, que também é uma das oposições que marcaram o século XX. O texto começa assim:

> A categoria do *Outro* é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias, encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e a do Outro. A divisão não foi estabelecida inicialmente sob o signo da divisão de sexos, não depende de nenhum dado empírico. (...) Nos pares Varuna-Mitra, Urano-Zeus, Sol-Lua, Dia-Noite, nenhum elemento feminino se acha implicado a princípio; nem tampouco na oposição do Bem ao Mal, dos princípios fastos e neofastos, da direita e da esquerda, de Deus e Lúcifer; a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. Bastam três viajantes reunidos por acaso num mesmo compartimento para que todos os demais viajantes se tornem "os outros" (us and them – nós e eles) vagamente hostis. Para os habitantes de uma aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugarejo são "outros" e suspeitos; para os habitantes de um país, os habitantes de outro país são considerados "estrangeiros".[112]

Com base nos escritos de Hegel, Heidegger e Lévi-Strauss, Simone prossegue com a análise da alteridade, afirmando a existência, na consciência, de uma "hostilidade fundamental" em relação a qualquer outra consciência. É como se o sujeito só pudesse se afirmar na medida em que negasse os demais. O eu é o essencial; o outro, o inessencial. O "outro", no entanto, opõe a essa oposição, uma resistência recíproca e o fato é que nenhum sujeito deveria ver a si mesmo como o inessencial. Na dicotomia homem-mulher, o essencial foi deslocado, historicamente, para o homem, passando a mulher a ser o inessencial. Por que as mulheres não contestam a soberania do macho? De onde vem a submissão da mulher? Questiona Simone[113].

Tentando responder a essas questões, Simone de Beauvoir compara a dicotomia homem-mulher a outras oposições, tais como: escravo e senhor, brancos e negros, burguês e proletário, judeus e não judeus e afirma que elas não se dão na mesma ordem, pois as mulheres não estão em desvantagem numérica, como as minorias,

nem houve um dia em que tenham constituído uma coletividade separada, sempre estiveram subordinadas aos homens. Além disso, nem sempre houve proletários, mas sempre houve mulheres e a sua submissão não é consequência de um evento ou de uma evolução, que não aconteceu.

Para Simone, a mulher passou a se ver como o inessencial, como objeto. A mulher "é o outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro"[114]. Nem mesmo, de acordo com Beauvoir, a necessidade biológica, que coloca o macho sob a dependência da fêmea, foi capaz de libertar socialmente a mulher e "em quase nenhum país seu estatuto legal é idêntico ao do homem, e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente"[115]. E negar o lugar do outro, para a mulher, pode ser, numa sociedade patriarcal, ainda pior do que aceitá-lo.

Longe de querer contribuir para a "guerra dos sexos", é necessário reconhecer que a atitude de Simone, assim como a de outros expoentes do movimento feminista, foi fundamental para que essa situação, tão deplorável, pudesse ser modificada. Ainda vivemos em um mundo no qual as mulheres são submetidas às mais diversas formas de violência, sofrimento e humilhação, mas é inegável que houve muitos avanços. Se na lei romana a mulher era considerada "imbecil e frágil", e na Idade Média, "um animal que não é firme nem estável"[116], hoje, pelo menos, existem leis que garantem muitos direitos antes negados. O melhor seria que vivêssemos sem esse tipo de preocupação, num mundo em que homens e mulheres se harmonizassem, mas, como essa ainda não é a nossa realidade, não podemos ser hipócritas a ponto de ignorar a questão, sobre a qual, Simone escreveu:

> Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial.[117]

Com esta citação de Beauvoir[118], dirigida à condição feminina e a toda a extensão do termo "alteridade", concluímos este capítulo.

---

94 O termo "metafísica" assume diferentes significados que se complementam ao longo da história da filosofia. No presente caso, usamos o termo na mesma perspectiva em que o utilizaram os antigos, ou seja, como "filosofia primeira", ou ontologia, conforme ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, p. 661: "... é a ciência do ser enquanto ser. Isso é expresso da seguinte forma por Aristóteles: 'Se há algo de eterno, imóvel e separado, o conhecimento disso deve pertencer a uma ciência teorética, porém certamente não à física (...), nem à matemática, mas sim a uma ciência que está antes de ambas".

95 ARISTÓTELES. Ética à Nicomaco, p. 59.

96 Sistema Geocêntrico – ptolomaico-aristotélico: a Terra encontra-se no centro do Universo, e em torno dela giram Mercúrio, Lua, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno. (...) Sua concepção foi adotada pelos teólogos medievais, que rejeitavam qualquer teoria que não conferisse à Terra o lugar privilegiado de centro do Universo. O sistema Geocêntrico foi mantido e ensinado durante 14 séculos. Só no séc. XVI Copérnico o substituiu pelo sistema Heliocêntrico, depois confirmado por Galileu. Conforme: *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1976. p. 9457, Vol. 17.

97 Esta breve introdução sobre Hipátia foi acrescentada na segunda edição deste ensaio, em virtude das suas importantes contribuições para os temas em questão. Nos escritos disponíveis sobre ela existem alguns pontos de discordância como, por exemplo, as circunstâncias da sua morte, no entanto, não se discute o fato de que ela foi agredida por uma multidão em fúria até a morte, em 415. O autor deste ensaio tem o propósito de escrever um texto mais amplo, artigo ou livro, dedicado exclusivamente a ela.

98 O astrônomo Carl Sagan (1934 – 1996), na série "Cosmos", de sua autoria, lembra o fato de que um modelo cosmológico semelhante ao Heliocêntrico, de Copérnico, já havia sido pensado na antiguidade clássica, há mais de dois mil anos. Trata-se da teoria de Aristarco de Samos, que afirmava que a Terra era apenas um dos planetas e, como os demais planetas deste sistema, orbitava o Sol. O texto de Aristarco, no entanto, perdeu-se, em virtude da destruição da Biblioteca de Alexandria. (Série *Cosmos*, episódio 1).

99 O pensamento kantiano será objeto de estudo no capítulo 8 deste ensaio.

100 BRUNO, G. *Acerca do Universo, do infinito e dos mundos*, p. 94.

101 Aos que se interessarem por este aspecto de Giordano Bruno, recomenda-se a leitura de *Giordano Bruno e a tradição hermética*, de Francis Yates.

102 A formulação de uma teoria ética ampla com base na cosmologia de Giordano Bruno é um trabalho ao qual o autor do presente ensaio pretende se dedicar com maior profundidade.

103 Us and them. And after all we're only ordinary men. (...) Me and you, black and blue, up and down, with and without. (Pink Floyd)

104 COSTA, A. *Heráclito: fragmentos contextualizados*, p. 200.

105 SHATNER, W. *Jornada nas Estrelas – Memórias*, p. 243.

106 A estátua de Giordano Bruno foi instalada no local no ano de 1899, após um processo longo e controverso. O livro "Campo dei Fiori: storia di um monumento maledeto", de Massimo Bucciatini, segundo o próprio autor, é uma biografia da estátua de Bruno e contém informações importantes sobre todo o processo.

107 MONDOLFO, R. *Figuras e ideias de la filosofia del renascimento*. p. 74. Versão *on-line*, disponível em http://warburg.sas.ac.uk/ mnemosyne/Bruno/bruniana.html. "... en la comprensión de su ética, tenemos que partir de un principio de la filosofia del Nolano*, que es la inmanencia del alma universal. Ésta ata y enlaza mutuamente todas las cosas, determinando, entre ellas, las recíprocas atracciones y las correspondientes repulsiones complementarias..." (*Giordano Bruno, natural da cidade de Nola – Itália).

108 MOUTINHO, L. D. S. *Sartre, existencialismo e liberdade*, p. 11.

109 SARTRE, J. P. O existencialismo é um humanismo, p. 12.

110 A distinção entre os termos "moral" e "ética" merece um destaque especial para os estudiosos do tema, embora nem todos concordem com essa distinção, já que a raiz do termo é a mesma. No grego: *ethos* = costume, hábito; no latim: *moralis* = relativo aos costumes. (No latim também há o advérbio *ethicos* = relativo à moral e o adjetivo *ethicus* = moralmente. Conforme: FERREIRA, Antônio Gomes. *Dicionário de Latim – Português*.) Para aqueles que distinguem formalmente os dois termos, prevalece a seguinte concepção: moral = conjunto de hábitos e normas que os indivíduos de uma comunidade ou sociedade, na sua parte mais expressiva, aceitam como adequados ou válidos, mesmo que não haja uma reflexão profunda sobre os mesmos; ética = ciência prática cujo objeto de estudo é a moral (filosofia da moral) e visa, após a reflexão, a orientar um caminho para a ação, em vista de um bem. As diferentes "correntes" da ética, no entanto, divergem quanto ao que seja realmente o bem. Um exemplo é a oposição entre "deontologia": teoria ética que afirma que a ação correta deve ser definida de antemão, de forma independente das circunstâncias, pois o que é correto, é correto em qualquer situação; e "Teleologia": teoria ética que afirma que a ação deve ser orientada por uma finalidade e esta deve ser a que produzir o maior bem. Além disso, na formação da moral, prevalece o histórico e o cultural, na formação da ética, prevalece o racional e o ideal.

111 BEAUVOIR, S. *A mulher independente*. pp. 26-45.

112 Ibid., p. 26.

113 Lembremo-nos de que o texto foi escrito no final da década de 1940, quando a mulher ainda não havia conquistado o *status* social que já conquistou nos dias atuais.

114 BEAUVOIR, S. *A mulher independente*. p. 31.

115 Ibid., 32

116 Conforme: BEAUVOIR, S. *A mulher independente*. p. 35.

117 BEAUVOIR, S. *A mulher independente*. p. 44.

118 Aos que quiserem aprofundar a leitura de Simone de Beauvoir, a respeito do que foi tratado no presente capítulo, recomenda-se a leitura de “O segundo sexo”.

Imagens

Imagem 01:
Monastiraki – Atenas [Temporalidades na/da paisagem urbana].

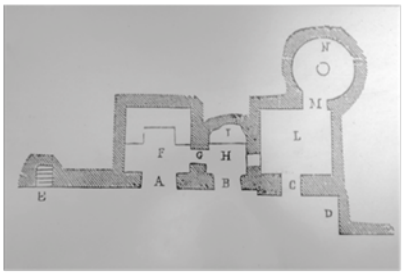
Imagem 02:
Estátua de Giordano Bruno
[Campo dei Fiori – Roma, Itália].

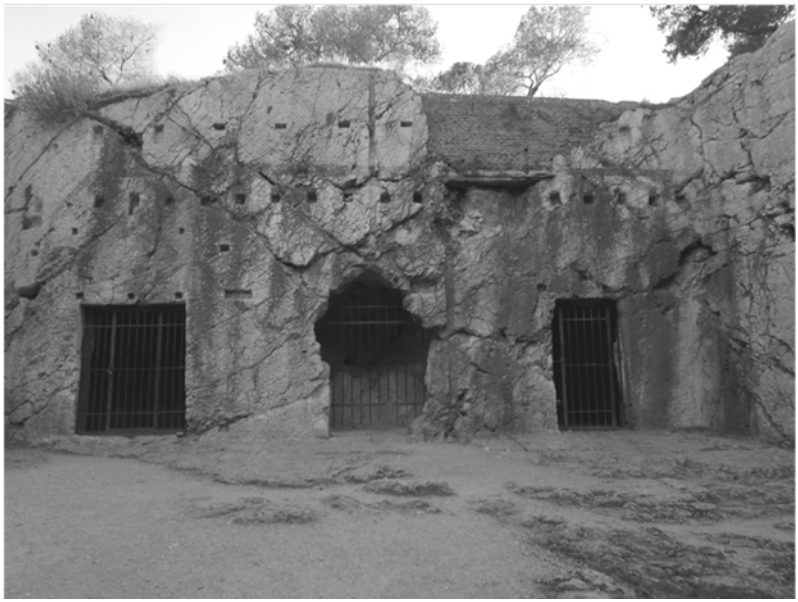
Imagens 03 e 04:
Homenagem ao Pink Floyd no interior do antigo anfiteatro em Pompeia. No local em que, no passado, ficavam os gladiadores, hoje se ouve a banda.

Imagem 05:
"Esculturas" em Pompeia, de vítimas do Vesúvio (Orto dei Fuggiaschi).

Imagem 06:
"Jesus curando o servo do centurião" (Veronese).

Imagem 07:
A Escola de Atenas – Rafael Sanzio. Vaticano.





Imagens 08, 09 e 10:
Cela na qual ficou preso o filósofo Sócrates,
segundo a Prefeitura de Atenas.

7 – Brain Damage:
a estreita linha entre a razão e a loucura

Erasmo de Roterdã – Henri Foucault

> *... Todas as paixões desregradas são produzidas pela loucura, pois toda a diferença entre um louco e um sábio é que o primeiro obedece às suas paixões e o segundo à sua razão.*
>
> Erasmo

Erasmo, ao iniciar o seu célebre *Elogio da Loucura,* nos lembra que para a mitologia grega a loucura é uma deusa, Moria, que espalha a alegria sobre os deuses e os mortais. A loucura é filha de Pluto (ou Plutão[119] – personificação da riqueza) que, num momento de embriaguez, devido ao néctar que bebera à mesa dos deuses, engravidou Neotetes (a juventude) que é, portanto, a mãe da loucura.

A loucura, continua Erasmo, é filha do deus que dá nome à riqueza e da juventude, nasceu nas ilhas afortunadas, onde não existe sofrimento. Ao nascer, a loucura não chorou, mas sorriu e foi amamentada por Mete, a embriaguez (filha de Baco), e por Apédia, a ignorância (filha de Pã), essas continuam sendo suas companheiras e seguidoras. Ainda acompanham a loucura: o amor-próprio, a adulação, o esquecimento, a preguiça, a volúpia e ainda os deuses Como (personificação da gula) e Morfeu (deus do sono).

A loucura é, para Erasmo, responsável pela vida humana, pois qual é a mulher que se entregaria aos prazeres com um homem, depois de considerar os sofrimentos próprios da gravidez, se não fosse devidamente "entorpecida" pela loucura? E qual é o homem que, pesando todas as responsabilidades dessa união, se casaria, se não fosse devido à loucura?

> É portanto desse jogo extravagante e ridículo ao qual presido que provém os filósofos presunçosos, aos quais sucederam aqueles que o vulgo chama de *monges*; e daí que vêm os reis cobertos de púrpura, e os sacerdotes do Senhor, e os papas, nossos

> santíssimos Pais; enfim, é daí que vem igualmente a multidão inumerável de divindades poéticas que o Olimpo, ainda que muito poderoso, mal consegue conter.[120]

E Erasmo continua o seu elogio à loucura, do qual nem mesmo os deuses escapam. Embora seja uma ironia, seu texto é muito verdadeiro, pois expõe a loucura do nosso mundo e o absurdo das nossas convenções. Nessa obra, Erasmo contrapõe a loucura à filosofia e à sabedoria, afirmando que, enquanto a filosofia é a fonte da sabedoria e da severidade, a loucura, por sua vez, é a fonte da alegria e da felicidade. Além disso, a loucura ainda zomba da falta de sentido da vida humana.

> Se alguém, do alto de uma torre elevada, se divertisse em observar o gênero humano, como os poetas dizem que Júpiter o faz de vez em quando, que quantidade de males ele não veria atacar de todos os lados a vida dos pobres mortais! Um nascimento imundo e sórdido, uma educação penosa e dolorosa, uma infância exposta ao arbítrio de tudo o que o cerca, uma juventude submetida a tantos estudos e trabalhos, uma velhice sujeita a tantos sofrimentos insuportáveis, e enfim a triste e dura necessidade de morrer. Juntai a isso a quantidade inumerável de doenças que nos assediam constantemente no curso dessa vida infeliz, os acidentes que não cessam de nos ameaçar, a invalidez que de repente nos oprime, o fel amargo que envenena sempre nossos instantes mais doces. Sem falar ainda de todos os males que o homem causa a seu semelhante, como a pobreza, a prisão, a infâmia, a vergonha, os tormentos, as emboscadas, as traições, os processos, os ultrajes, as patifarias... Mas como contá-los? São em tão grande número como os grãos de areia à beira do mar. Que crimes fizeram o homem merecer todos esses males? Que deus irritado pode tê-los forçado a viver nesse abismo de misérias? Eu vos diria claramente o que penso disso, mas não me é permitido fazê-lo neste momento.[121]

O elogio, no entanto, ao exaltar a loucura e expor o ridículo que os seres humanos aceitam sob a sua influência, torna-se, na verdade, um elogio à filosofia e à sabedoria, por serem essas as únicas capazes de neutralizar os atos da loucura. É como se Erasmo quisesse dizer: “O mundo padece por excesso de loucura e por falta de filosofia e sabedoria”, conforme evidenciado na seguinte citação:

> Dizei-me, peço-vos, se os loucos que Platão supõe dentro de uma caverna, onde veem apenas a sombra e as aparências das coisas, estão satisfeitos com sua sorte, se se congratulam e estão contentes consigo mesmos, são eles menos felizes do que o sábio que, ao sair dessa caverna, vê as coisas tais como são?[122]

A afirmação acima nos faz lembrar de um antigo ditado: “a

ignorância é uma benção". É flagrante a ironia de Erasmo, pois o filósofo sabe que a felicidade advinda da ignorância é estultícia. A loucura, portanto, reina soberana sobre o nosso mundo. Nosso mundo, no entanto, é a caverna[123]. A caverna dos loucos e dos insensatos, que aceitam a aparência como se essa fosse a realidade.

Mas, afinal, o que é a loucura? Não é fácil definir! A primeira afirmação a ser feita, e talvez a única isenta, é a de que a palavra "loucura" dá nome a um número muito grande de distúrbios mentais e comportamentos socialmente indesejáveis, tais como as neuroses e a psicose, dentre outros. Esses são, nos dias atuais, nomeados pelas ciências da *psique*. Schopenhauer, buscando a "essência" da loucura, fez as seguintes afirmações:

> Uma visão clara e completa da essência da loucura, um conceito preciso e nítido do que diferencia propriamente o louco do homem são, a meu saber ainda não se encontrou. Nem razão, nem entendimento podem ser negados aos loucos, pois eles falam e entendem, com frequência raciocinam com justeza; também, via de regra, encaram o presente corretamente e reconhecem a conexão entre causa e efeito. (...) Que o padecimento espiritual intenso, acontecimentos terríveis imprevistos, frequentemente provocam loucura, eu explico da maneira seguinte: todo sofrimento deste tipo sempre está limitado, como acontecimento real, ao presente, portanto é somente passageiro e nesta medida suportável; torna-se grande em excesso apenas como dor permanente, mas, como tal, é novamente apenas um pensamento situando-se na *memória*; quando então uma tal mágoa, um saber ou lembrança, tão dolorosa, é a tal ponto penosa que se torna insuportável, ameaçando o indivíduo de destruição, então a natureza a tal ponto aterrorizada recorre à loucura como ao último meio de salvação da vida; o espírito tão atormentado rompe* o fio de sua memória, preenche as lacunas com ficções e se refugia do espiritual que ultrapassa suas forças na loucura, assim como se amputa um membro gangrenado, substituindo por um artificial.[124]

O doente mental, no passado, era visto como um criminoso ou como uma ameaça, e, embora os distúrbios mentais tenham sido objeto de investigação desde os primórdios da civilização, foi o médico vienense Franz Anton Mesmer quem, em 1774, deu os primeiros passos para fazer do estudo da psique humana uma ciência à parte. Mesmer, que foi amigo de Mozart e Haydn, teve a iniciativa de tratar uma nova paciente sua, que padecia de histeria, usando magnetos para aliviar as suas dores.

> Mesmer explicou [...] o princípio da cura. Sustentava que um fluído corria entre os magnetos e a paciente. Esse fluído magnético, que, originalmente, provinha dos corpos

> celestes, curava a doença. Deu ao fluído o nome de "magnetismo animal". Proclamava-se capaz de magnetizar pessoas ou objetos que podiam então transferir o fluído.[125]

Embora o método de Mesmer nunca tenha sido aceito pela comunidade médica, com ele aprendemos que uma pessoa pode auxiliar uma outra a aliviar a dor e os sofrimentos psíquicos, influenciando, de certa forma, o surgimento da psicanálise, com Sigmund Freud[126], mais de um século depois. Antes do surgimento da psicanálise, no entanto, um médico francês, chamado Philippe Pinel[127], daria um passo decisivo para que os doentes mentais pudessem ter, no mínimo, um tratamento digno e humano, ainda hoje raro, infelizmente.

Pinel, nos anos que seguiram à Revolução Francesa, foi o responsável por um dos maiores e mais conhecidos hospitais psiquiátricos da capital francesa, a Bicêtre, que ficava fora da região central e já havia sido prisão e abrigo de pobres e tornara-se, em 1660, retiro de doentes mentais. Ali, Pinel conseguiu, a princípio, retirar as correntes que prendiam os internos, não sem antes enfrentar a resistência daqueles que temiam que houvesse inimigos da República escondidos entre eles. Retirar as correntes, no entanto, foi apenas o primeiro passo no processo de humanização dos hospitais psiquiátricos, iniciado por Pinel. O relato a seguir é bem expressivo quanto aos resultados da iniciativa do esculápio francês:

> O primeiro homem de quem Pinel se aproximou era um capitão inglês, um recluso havia quarenta anos. Ninguém se lembrava por que motivo havia sido enclausurado, mas todo o mundo sabia de sua reputação de extrema perversidade. Matara um guarda, esmagando com as algemas a cabeça do homem. Suas correntes eram mais fortes do que as de qualquer outro recluso, o que o tornava mais violento. Pinel entrou em sua cela. Perguntou, tranquilo: "Capitão, se eu tirasse suas correntes, deixando-o em liberdade a dar uma volta pelo pátio, o senhor me prometeria comportar-se sem ferir a ninguém?" (...) O capitão deu de ombros, aceitando desdenhosamente. Um ferreiro partiu-lhe as correntes. A camisa de força foi-lhe imposta e Pinel abriu a porta da cela, deixando livre o capitão, que saiu pela primeira vez em quarenta anos. Mas, o velho levantou-se apenas para cair de novo: ficara acorrentado por tão longo tempo que suas pernas vacilaram. Fez várias tentativas antes de poder sair, mancando, para fora da porta. A primeira coisa que fez foi olhar para o céu. E exclamou: "Há quanto tempo que não contemplo coisa tão bela!" As palavras saíam "numa espécie de êxtase", segundo Pinel. Passou o capitão o dia todo a andar pelo pátio murmurando "que maravilha". À tarde, voltou calmamente à cela, onde os guardas haviam posto um catre no lugar da palha suja sobre a qual ele dormia. Perdeu toda a violência, ajudando a tomar conta de outros reclusos. Dois anos depois, foi posto em liberdade.[128]

Nos anos que se seguiram, Pinel, com um método admiravelmente humanitário, libertou dezenas de reclusos e mudou a imagem da Bicêtre, o que fez com que ele fosse solicitado para fazer mudanças na Salpêtrière, o maior hospital psiquiátrico de Paris na época. Na Salpêtrière, Pinel obteve grande êxito e influenciou toda uma geração de médicos, que passaram a tratar os pacientes de forma mais humana e tolerante, dando à loucura uma nova interpretação, como atesta Foucault, na sua *História da loucura na Idade Clássica*:

> A internação é uma criação institucional própria ao século XVII. Ela assumiu, desde o início, uma amplitude que não lhe permite uma comparação com a prisão tal como esta era praticada na Idade Média. Como medida econômica e precaução social, ela tem valor de invenção. Mas na história do desatino, ela designa um evento decisivo: o momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade.[129]

O pioneirismo de Pinel foi imortalizado num quadro de Robert Fleury, que mostra o médico no centro do pátio da Salpêtrière, enquanto um ferreiro quebra as algemas dos punhos de uma jovem mulher. Algumas mulheres, já desacorrentadas, observam, incrédulas, o local onde estavam acorrentadas, enquanto uma delas, de joelhos, beija respeitosamente a mão direita de Pinel.

Entre Pinel e Freud muito tempo se passou, mas as bases para uma nova ciência e um novo entendimento da mente humana começavam a ser construídas e o mais importante é que Pinel mudou, de vez, a "cara" da loucura, que passou a ser tratada com muito mais tolerância e a ter uma aparência muito mais humana.

A loucura, no entanto, tem várias faces, ou melhor, muitas são as manifestações do comportamento humano que cabem dentro do termo "loucura". A loucura também é chamada de extravagância, desatino, alienação, demência, fúria, delírio, perturbação e tantos outros termos que uma lista completa demandaria muito trabalho. O louco[130], por sua vez, é também chamado de insensato, alienado, insano, alucinado, maluco, doido, biruta, demente, mentecapto e lunático, devido ao fato de que, no passado, acreditava-se que no período de Lua Cheia a situação dos pacientes era agravada nos hospitais psiquiátricos. Todos

os termos citados neste parágrafo e neste capítulo, para fazer referência às questões da mente, constam nos dicionários, mas muitos deles são evitados pelos profissionais que lidam com a saúde mental e por pessoas que adotam uma postura antimanicomial, entre os quais, o autor deste ensaio se inclui. São citados para que sejam enfrentados, pois, em geral, são usados no dia-a-dia, na maioria das vezes, sem reflexão. Essa também pode ser uma das intenções da música Brain Damage, que traz os seguintes versos na sua primeira parte:

O lunático está na grama
lembrando de jogos e correntes de margaridas e risadas.
Temos que deixar os loucos continuarem no caminho.

O lunático está na sala.
Os lunáticos estão na minha sala
Os jornais ficam voltados para o chão
e todo dia o entregador traz mais.

e se a represa quebrar depois de pouco tempo
e se não houver espaço em cima da colina
e se sua cabeça explodir com mau presságio também
eu verei você no lado escuro da lua.

Os versos indicam o tipo muito especial de loucura abordada na música, pois fazem alusão a uma loucura decorrente do excesso de pressão, de trabalho, de substâncias alucinógenas e do cansaço. Fica louco quem tenta reter mais do que pode. A loucura é uma ruptura – "e se a represa quebrar depois de pouco tempo", "e se sua cabeça explodir..." – e o lunático na grama pode ser uma alusão aos que estão fora da realidade, como também aquele que está sob o efeito da "grama", erva, substância alucinógena, o que nos levará a abordar,

adiante, relações entre a loucura e o uso de tais substâncias.

Roger Waters, o autor da música, no entanto, não foi o primeiro a visualizar o "louco na grama", Foucault, na obra supracitada, já o havia feito ao propor, no capítulo "O louco no Jardim das Espécies", a investigação da loucura não mais do ponto de vista que a entende como o avesso da razão, mas a partir da consciência da própria loucura, da consciência que elucida o louco e evidencia o caráter filosófico do problema.

> É necessário interrogar agora o outro lado. Não mais a consciência da loucura comprometida nos gestos da segregação em seu ritual imobilizado, ou em seus intermináveis debates críticos; mas essa consciência da loucura que joga, só para si mesma, o jogo da partilha, essa consciência que enuncia o louco e desdobra a loucura.[131]

Não seria essa a abordagem que nos permitiria vislumbrar a loucura cantada na música? Não seria a "consciência que joga o jogo da partilha" aquela que "lembra de jogos e correntes de margaridas e risadas"? Deixar os loucos continuarem no caminho não seria o mesmo que interrogar o outro lado, tentar ver a realidade a partir da ótica dos mesmos e permitir que eles também tenham a sua verdade? Pois, qual é o limite entre a loucura e a razão? O próprio Waters admitiu ter andado perto da loucura. Quando alguém lhe fez a pergunta: "Você já pensou que pode enlouquecer, Roger?", ele respondeu: "Atingi um estágio na vida em que estava convencido que tinha ultrapassado o limite. É assim que eu chamo"[132]. Além disso, *Brain Damage* tanto é sobre Syd, quanto sobre ele próprio, Waters: "O gramado que eu tinha na cabeça é... Há uma praça entre a capela do King's College e o rio Cam, em Cambridge. Não sei o porquê, mas é nele que eu pensava quando eu estava escrevendo essa letra"[133].

Lembrando novamente Foucault, o louco "redobra seu poder de atração e fascinação; ele carrega mais verdades, além da sua própria"[134], pois não vê sem ver também a si mesmo. O poder de atração e fascinação foi marcante na rápida trajetória musical de Syd Barrett (o diamante louco). Por isso, David Bowie afirmou:

> Barrett teve uma influência enorme sobre mim, eu achava que Syd tinha um talento colossal. Ele foi o primeiro cara que eu vi no meio dos anos 60, que conseguia decorar um palco. Possuía uma aparência mística, estranha, com unhas pintadas de preto e olhos maquiados. Ele serpenteava em volta do microfone, e eu pensava: esse cara é totalmente hipnótico![135]

E a semelhança entre as palavras de Foucault e Syd Barrett não cessam por aí! O autor, ao abordar a loucura do ponto de vista antropológico, descreve-a com lirismo, afirmando que: "Tal é o poder da loucura: enunciar esse segredo insensato do homem, segundo o qual o ponto último de sua queda é sua primeira manhã, que sua noite termina na mais jovem luz, que nela o fim é recomeço"[136]. Não seria a loucura de Barrett a noite que obscureceu o brilho jovem do "crazy diamond"? Pois, para Syd, chegou um momento em que a noite não mais se desfez, apoderando-se do brilho de sua razão e levando-a ao "*Dark Side of the moon*" – (*... eu te verei no lado escuro da lua*). E qual seria o seu segredo insensato? Há quem afirme que Syd estava muito além do seu tempo. Tanto o seu comportamento introspectivo e depressivo, quanto a música vislumbrada por ele, só viriam a ser compreendidos mais de uma década depois, com o movimento denominado "segunda geração do *pós-punk* britânico", representado por bandas como Joy Division, Bauhaus, Skids, U2, The Smiths e The Cure[137]. Syd ousou começar algo que só poderia ser entendido bem depois. Ele tentou saltar as fases corporal (*iê-iê-iê*) e política (antiguerra) do rock, inventando o *space rock*, ensaiando o progressivo e retirando o psicodélico do *underground*, mas conseguiu apenas "entrar em parafuso" e ser expulso da banda comandada, até então, por ele.

Não é possível abordar a loucura de Syd sem associá-la ao uso de entorpecentes e substâncias psicotrópicas. Substâncias essas que são conhecidas e usadas desde os primórdios, seja com fins espirituais, medicinais, dentre outros. No entanto, na década de 1960, o seu uso ilícito chamou a atenção da opinião pública, principalmente por estar associado aos eventos mais marcantes da época, tais como a liberação sexual, o conflito de gerações, as críticas ao sistema social, os protestos contra a guerra do Vietnã e à rebeldia jovem e tantas outras atitudes dessa natureza.[138]

Quando se fala no uso de drogas nos anos 1960, a personalidade que logo aparece é a de Timothy Leary, considerado o grande "guru" da contracultura. Foi Leary quem, em 1964, escreveu, juntamente com Ralph Metzner e Rick Alpert, todos acadêmicos de Harvard, o manual "Experiência psicodélica", que faz uma apropriação – indevida – de um dos textos mais importantes da antiguidade, o "Livro tibetano dos mortos – Bardo Thodol", que se vê associado ao uso das drogas, sobretudo o LSD. No manual, os autores fazem uma série de tributos a nomes importantes na época, como Aldous Huxley, Carl Jung e ao Lama Anagarika Govinda. O estudo desse manual não consta nos objetivos deste ensaio, mas é pertinente chamar atenção para o fato de que "Experiência psicodélica" se transformou em uma espécie de apologia ao uso de substâncias alucinógenas – a "bíblia" do psicodelismo – e acabou sendo desastroso para toda uma geração que nele se inspirou[139]. Primeiramente, devido ao fato de que aqueles que o leram não o entenderam e a maioria nem sequer leu. Além disso, as pessoas sabiam apenas que havia nomes importantes aprovando e até recomendando o uso dessas substâncias. Esses fatores geraram um irracionalismo e um uso generalizado dos entorpecentes, como se eles fossem a resposta para todos os males, abrindo as "portas da percepção" – expressão proveniente do título de uma das obras de Adouls Huxley, inspirada em um poema de William Blake e fonte inspiradora do nome da banda de *rock* estadunidense The Doors.

O uso de entorpecentes, no entanto, não foi unânime entre os críticos do *establishiment* e da dominação social. Herbert Marcuse, reconhecido pensador crítico, já citado no presente ensaio, rejeitou a experiência psicodélica como forma de emancipação da consciência:

> A consciência da necessidade de uma tal revolução da percepção, para se chegar a um novo tipo de sensorialidade, é talvez o núcleo da verdade na investigação psicodélica. Mas é viciada quando o seu caráter narcótico traz uma alívio temporário, não só da razão e da racionalidade do sistema estabelecido, como também dessa outra racionalidade que haverá de transformar tal sistema, quando a sensibilidade se libertar não só das exigências da ordem existente, mas também das da libertação. Intencionalmente não comprometido, o afastamento cria o seu paraíso artificial dentro da sociedade donde se afastou. Os agentes da mutação mantêm-se, assim, sujeitos à lei dessa sociedade que pune as realizações ineficazes.[140]

E, pode-se acrescentar, a punição não está apenas no fracasso da experiência e nas consequências da mesma, como dependência química, violência, criminalidade, loucura, suicídio, dentre outras, mas também na maneira como as autoridades lidam com a questão. A "onda psicodélica" gerou uma reação sem igual dos aparelhos governamentais responsáveis pela segurança e pela ordem social, que passaram, por sua vez, a cometer todo o tipo de abusos em nome da ordem. O cerco das autoridades contra o uso de entorpecentes no auge da contracultura foi motivo de muitas manchetes de jornais, como as prisões dos músicos George Harrison e Mick Jagger, em 1969, por porte ilegal de drogas, em ações questionadas até os dias de hoje, devido à intransigência do Sargento Pilcher, que, de acordo com Ringo Starr: "... estava ficando famoso pelas 'duras' em astros."[141] E, de acordo com o próprio George Harrison: "Esse cara (Pilcher) achou que era Oliver Cronwell e resolveu fazer uma 'limpeza'."[142]

As experiências psicodélicas, além de terem inspirado muitas manifestações artísticas, também foram elas próprias os temas de grandes sucessos do rock, como "Sister morphine", bela na voz da musa Marianne Faithfull; "Cocaine", de J. J. Cale (sucesso na voz de Eric Clapton) e "Lucy in the sky with diamonds", dos Beatles. Apesar de John Lennon ter negado a relação da música com o LSD, é impossível não perceber o seu teor psicodélico. Além disso, o uso dos entorpecentes está diretamente ligado à morte precoce de inúmeros astros do mundo pop, como Jimi Hendrix, Brian Jones, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain e tantos outros que acabaram transformando o vício numa "válvula de escape" para a solidão do estrelato, para o vazio de uma existência extremamente narcisista e desprovida de sentido e numa arma contra a "fúria" do mundo. Não é à toa que muitos destes astros se isolam em "ilhas" com nomes pomposos como "Graceland", "Neverland", sendo também comuns canções intituladas: "Save me", "Help" e "Rescue me".

Mas depois dessa digressão, que é justificada, pois nela o psicodelismo é tratado como mais um dos aspectos da loucura da nossa civilização contemporânea, voltemos ao tema central do capítulo, a loucura. O louco, seja qual for a espécie de loucura, só

pode ser considerado como tal dentro de um convívio social. Ele, de certa forma, é também uma das tantas vítimas da civilização e, no presente caso, do progresso. O louco é a prova viva de que as coisas devem mudar. Por isso, concluo o presente capítulo da mesma maneira como Foucault concluiu a sua *História da loucura*:

> Artifício e novo triunfo da loucura: esse mundo que acredita avaliá-la, justificá-la através da psicologia, deve justificar-se diante dela, uma vez que em seu esforço e em seus debates ele se mede por obras desmedidas como a de Nietzsche, de Van Gogh, de Artaud. E nele não há nada, especialmente aquilo que ele pode conhecer da loucura, capaz de assegurar-lhe que essas obras da loucura o justificam.[143]

Assim, o mundo imaginado pelos loucos pode, em muitos casos, superar, em beleza, graça e harmonia, o mundo dos "normais". Talvez não seja incorreto afirmar que quem fez o elogio à loucura foi Foucault e não Erasmo no seu *Elogio da loucura*, que é, na verdade, um elogio à filosofia e à sabedoria...

---

119 Plutão, para os romanos, é o mesmo Hades dos gregos. Narra-se que após uma divisão, Zeus (Júpiter) tenha ficado com os Céus e a Terra, Poseidon (Netuno) com os mares e Hades (Plutão) com as regiões infernais. É digno de nota, sobretudo no presente trabalho, que o mesmo Deus seja o regente dos infernos, a personificação da riqueza (money!) e o pai da loucura.

120 ERASMO, *Elogio da loucura*. p. 20. Foucault (*História da loucura*, p. 23) lembra, contrastando a afirmação de Erasmo, que a loucura também reina, indiretamente, sobre o bem que se pode fazer e, nesse caso, podemos acrescentar: o casamento não pode ser considerado um mal em si mesmo, pois em virtude dele se dá a perpetuação da espécie e, quando harmonioso, a vivência de uma das "faces" do amor.

121 ERASMO, *Elogio da loucura*, p. 45.

122 Ibid., p.71.

123 A "Alegoria da caverna", de Platão, será tema do próximo capítulo.

124 SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*, pp. 43 e 44. (III parte, parágrafo 36). *O entendimento da loucura como uma espécie de rompimento também está presente na música Brain Damage, conforme será abordado mais adiante.

125 FREEMAN L. e SMALL M. *Pequena história da psicanálise*, p. 12.

126 Embora não tenha sido o primeiro a se ocupar com as questões inerentes à complexidade da psique humana, não se discute o fato de ser Sigmund Freud (1856 – 1939) o

"pai" da Psicanálise.

127 Philipe Pinel (1745 – 1826) passou a se interessar pelas doenças mentais depois de um episódio em que um amigo de sua família, doente e nervoso em consequência do excesso de trabalho, perdeu a razão durante uma visita à sua casa e embrenhou-se na mata, sendo encontrado morto, dilacerado por lobos, no dia seguinte. Conforme: FREEMAN L. e SMALL M. *Pequena história da psicanálise*, p. 26.

128 FREEMAN L. e SMALL M. *Pequena história da psicanálise*, p. 28.

129 FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica*, p. 78.

130 O autor deste ensaio é solidário com a luta antimanicomial que, entre outros aspectos, procura promover ações em defesa da saúde mental e da qualidade de vida das pessoas que necessitam de tratamento nesta área. Os termos usados não buscam reforçar estereótipos, mas chamar a atenção para questões às quais nem sempre damos o devido cuidado.

131 FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica*, p. 177.

132 Depoimento de Roger Waters no filme *Dark Side*.

133 Depoimento de Roger Waters no filme *Dark Side* (ver também nota 15, cap. 2).

134 FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica*, p. 512.

135 Depoimento de David Bowie sobre Syd Barrett em (http:// whiplash.net/materias/ citacoes/064013-pinkfloyd.html) Acesso em 22 de dezembro de 2008.

136 FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica*, p. 511.

137 Ver o *look* do cantor e compositor Robert Smith, líder do The Cure, e compará-lo ao de Syd Barrett. Ouvir a música "Love you tell us apart" do Joy Division e compará-la a "Arnold Layne", do Pink Floyd da era Barrett. O *pós-punk* foi um movimento – não organizado – que teve sua origem na Inglaterra no final do ano de 1977 e no início de 1978 que, na sua primeira fase, foi marcado por uma atmosfera crua e agressiva, somada a vocais cortantes e letras cheias de cinismo e teve como maior representante a banda "Public Image Ltd", cujo formador e vocalista, Johnny Rotten, tinha sido também o formador do "Sex Pistols", um dos grandes expoentes do *punk rock*. Na sua segunda fase, a partir de 1979, o *pós-punk* integrou elementos de pessimismo e melancolia, somados a uma performance distante, introspectiva e sombria, num estilo bem próximo ao que Syd tentou dar ao Pink Floyd, mais de uma década antes. Esta, no entanto, era apenas uma das faces de Syd Barrett, pois nele também era possível encontrar sofisticação, ingenuidade, pureza e lirismo, elementos que não estão presentes no *pós-punk* e em nenhuma outra fase do rock, sendo este um aspecto no qual Syd "reinou" sozinho.

138 Não é por acaso que em ١٩٦٨ foi criada a Junta Internacional de Fiscalização de Entorpecentes – JIFE (ou *International Narcotics Control Board* – INCB), que é um órgão

independente dos governos – no modelo da ONU – e controla as resoluções mundiais à respeito do uso de entorpecentes, criando maneiras de evitar que fontes legais de substâncias psicotrópicas sejam desviadas para o uso ilícito. O relatório 2007 da JIFE, traduzido para o português, pode ser acessado em: http://www.unodc.org/pdf/brazil/JIFE/ PricipaisPontosJIFE. pdf (Data de acesso: 24/12/2008)

139 Sobre essa questão, é muito ilustrativo o depoimento de George Harrison, feito nos anos 1990, sobre a experiência psicodélica, no final da década de 1960: "Fui para Haight Ashbury (distrito de São Francisco, Califórnia, EUA, reduto da contracultura norte-americana) esperando um lugar fantástico, mas só encontrei um bando de adolescentes drogados. Aquilo serviu para me mostrar o que realmente estava se passando naquele culto às drogas. Não era como eu pensava, com pessoas tendo revelações espirituais e *insights* artísticos. Era o mesmo que alcoolismo ou qualquer outro vício. Foi então que resolvi parar de usar o LSD." Filme: *The Beatles – Anthology*.

140 MARCUSE, H. *Um ensaio sobre a libertação*. p. 56.

141 Depoimento no Filme: *The Beatles – Anthology*.

142 Depoimento no Filme: *The Beatles – Anthology*.

143 FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica*, p. 530.

8 – Eclipse: os limites da percepção

Platão – Hume – Kant – Bergson

> *Sócrates: – Imaginemos que existem pessoas morando numa caverna. Pela entrada dessa caverna entra a luz vinda de uma fogueira situada sobre uma pequena elevação que existe na frente dela. Os seus habitantes estão lá dentro desde a infância, algemados por correntes nas pernas e no pescoço, de modo que não conseguem mover-se nem olhar para trás, e só podem ver o que ocorre à sua frente. Entre aquela fogueira e a entrada da caverna existe um caminho, ao longo do qual se ergue um pequeno muro, semelhante aos tapumes que os apresentadores de fantoches usam para exibir seus bonecos ao público.*
>
> *(...)*
>
> *Glauco: – Acho isso muito esquisito, assim como os prisioneiros que você inventou.*
>
> *Sócrates: – Pois eles se parecem conosco.*
>
> Platão, A alegoria da caverna

A música *Eclipse*, que fecha o álbum *Dark Side*, inicia com versos que já estavam presentes em *Breathe*: "Tudo o que você toque". A música conclui o disco e também o ciclo entre a vida e a morte, que perfaz o álbum, trazendo à tona uma das mais importantes questões filosóficas: a discussão acerca da realidade que nos sensibiliza e a validade de nossas experiências. O mundo em que vivemos é real? Podemos confiar nos nossos sentidos? O verdadeiro conhecimento é o sensorial ou o puro?

Essas questões são próprias de uma área específica da filosofia: a Epistemologia, ou Teoria do Conhecimento, que tem as suas origens na filosofia pré-socrática, mas só constituiu uma ciência a partir dos textos de Platão e Aristóteles.

Em Platão, a teoria do conhecimento é apresentada de uma maneira que coloca em dúvida a totalidade de nossas experiências e percepções sensíveis, de tudo o que tocamos, vemos, vivenciamos. Para Platão, vivemos num mundo de sombras, portanto sombrio, que é apenas uma cópia imperfeita da realidade surassensível, a fonte viva de todo o existente. Para ilustrar a sua teoria, Platão criou a célebre *Alegoria da caverna*[144], presente no Livro VII, da *República*, considerada a sua obra mais importante.

A alegoria tem inspirado as mais diversas interpretações e leituras. No pensamento cristão, foi revivida por Santo Agostinho, com a sua *Teoria da Iluminação Divina*, entendida como uma cristianização do platonismo, no século V da nossa era comum; na literatura, foi fonte de inspiração para Dante, Shakespeare, Goethe, Saramago e muitos outros; no cinema, inspirou obras como *13º andar* e o já clássico *Matrix*.

Se vivemos em um mundo de sombras, de acordo com Platão, não são reais todas as nossas experiências e mesmo o mais sábio vivente neste mundo, se o seu conhecimento se restringe aos limites do que o cerca, é apenas um "exímio conhecedor de nada" e o mais infeliz, no mundo superior a este, lhe é superior.

Sócrates, nos diálogos platônicos, já alertava para o fato de que nada sabemos e que o não saber é o início do verdadeiro conhecimento, a partir do qual poderíamos, dialeticamente, livrar-nos de nossas falsas concepções e preconceitos, centrados na apreensão sensível e, aos poucos, chegar a conhecimentos verdadeiros, até deixarmos a caverna. Na alegoria da caverna, pensada por Platão, que é o nosso mundo sombrio, Sócrates ocupou o lugar daquele que nos instiga a sair, a ver que algo nos falta e que não está neste mundo. Assim como o corpo necessita de alimento, também acontece com a alma. O alimento do corpo é da mesma natureza material que este; o alimento da alma, por sua vez, tem a mesma natureza imaterial que ela. Por uma atitude crítica em relação aos hábitos de sua época, sobretudo por estimular as pessoas a pensarem por si próprias, rompendo com o senso comum em vigor, Sócrates[145] foi acusado por conterrâneos, julgado, condenado, preso e executado pela Assembleia

ateniense, em 399 a.C., em Atenas. A sua imagem figura entre as personalidades homenageadas na célebre pintura de Rafael Sanzio, a Escola de Atenas.

Longe de querer atribuir ideias metafísicas aos integrantes do Pink Floyd, o presente capítulo busca evidenciar que a música *Eclipse* remete a outra realidade possível ou, pelo menos, coloca em dúvida a confiança em nossas percepções. Vejamos alguns trechos da música:

Tudo o que você toque. E tudo o que você vê.
Tudo que você experimente.
Tudo que você sinta.
E tudo de que você ame. (...) E tudo
o que é agora. E tudo o que se passou. E tudo
o que está por vir. E tudo sob o sol está
em sintonia. Mas o sol é eclipsado pela lua.[146]

Como podemos estar certos de que os objetos de nossas percepções são reais, se os observamos através das lentes obscurecidas pelas "sombras da Lua", que nos impedem de ver as coisas como realmente são? Negar a validade de nossas percepções abre as portas para duas concepções, a princípio, antagônicas. A primeira é a possibilidade da existência de uma realidade suprassensível, cujo conhecimento estaria além de nossa capacidade de percepção. O fato de não podermos afirmar a realidade das nossas percepções, associado ao fato de não podermos conhecer nada que não seja de natureza sensível, não implicaria na inexistência de uma realidade maior, mas sim numa limitação da nossa capacidade cognitiva. A segunda é a negação de qualquer possibilidade de certeza, fundamentada na fragilidade da nossa experiência. A primeira nos conduz ao idealismo e ao inatismo, a segunda, ao empirismo e ao ceticismo.

Descartes, Hume e Kant:
inatismo, empirismo e criticismo

A razão é, sem dúvida, um princípio ativo que não deve tomar nada emprestado da autoridade alheia e, em se tratando de seu uso puro, nem sequer da experiência. A indolência faz, porém, que um número muito grande de homens prefira seguir as pegadas de outrem ao invés de empenhar as forças da própria inteligência. Homens desse jaez só podem se tornar sempre cópias de outros, e, se todos fossem dessa espécie, o mundo permaneceria eternamente em um só e mesmo lugar. É, por isso, de alta necessidade e importância que a juventude não se mantenha, como costuma ocorrer, a imitar pura e simplesmente.

Immanuel Kant

Há um trecho da música que faz referência à dúvida generalizada: "all you destrust". Colocar tudo em dúvida foi o expediente utilizado por René Descartes, filósofo e matemático francês que viveu no final do século XVI e na primeira metade do século XVII. Agindo dessa maneira, Descartes pretendia se livrar de toda possibilidade de admitir como verdadeiro algo passível de dúvida, por isso colocou em dúvida não só os conhecimentos cuja origem se dessem a partir da experiência sensível, como também os conhecimentos originados na tradição e na autoridade. Essa atitude lhe rendeu alguns dissabores, como ter os seus livros listados no *Index*[147].

O procedimento utilizado por Descartes, cujo primeiro princípio era: "nunca aceitar alguma coisa como verdadeira que não se conhecesse evidentemente com tal", deu origem ao "Método cartesiano", base do racionalismo moderno e referência para toda a ciência moderna.

Após colocar tudo em dúvida, Descartes parte para a busca de uma primeira verdade que, uma vez encontrada, passaria a ser o fundamento de todo o conhecimento possível. Na sua obra *Meditações metafísicas*, Descartes construiu uma série de argumentos que demonstram a eficácia do procedimento de tudo colocar em dúvida. Primeiramente, ele colocou em dúvida tudo aquilo que podemos conhecer com os sentidos – *tudo o que você vê, tudo o que você toca,*

tudo o que você come. Não é muito seguro confiarmos nos sentidos, uma vez que eles já nos induziram ao erro, quando, por exemplo, colocamos óculos de uma determinada cor e passamos a ver tudo com aquele matiz. Em seguida, Descartes coloca em dúvida a convicção das experiências obtidas no estado de vigília, ou seja, quando estamos acordados e obtemos experiências. Por mais verdadeira que pareça, por exemplo, a convicção de estarmos num determinado lugar, realizando alguma tarefa, criando algo – *e tudo o que você cria, tudo o que você destrói, tudo o que você faz* – podemos estar sonhando e tudo não passa de imagens, enquanto dormimos.

Descartes conduz a dúvida a um grau maior ainda. Existem certezas que resistem aos dois argumentos acima, como as certezas matemáticas, por exemplo: tanto faz se estamos sonhando ou acordados, dois mais dois será sempre quatro. Mas, continua Descartes, e se existisse um ser que, dada a sua superioridade em relação a nós, pudesse nos enganar até mesmo ao fazermos uma conta. Descartes, ao propor, hipoteticamente, a existência deste ser, o chamou de "Deus enganador" e, por último, elevando a dúvida ao extremo, imaginou a existência de um "gênio maligno", cuja malignidade poderia fazê-lo se divertir ao nos enganar e toda a nossa realidade não passaria de ilusão[148].

Descartes, no entanto, concluiu que mesmo admitindo como possíveis todos esses argumentos, existe uma verdade inegável: a certeza da existência de um eu pensante. Daí a célebre expressão cartesiana "penso, logo existo". A existência de um eu pensante é a primeira certeza encontrada por Descartes, sobre a qual ele estabelece o seu método e todas as outras verdades decorrentes desta, como, por exemplo, a existência de Deus, fundamento de todo o existente e garantidor das verdades inatas[149]. Se podemos pensar a existência de um ser perfeito (Deus), é porque Ele existe, pois seria contraditório que a nossa imaginação pudesse conceber a perfeição e a mesma não existir. De onde viria a nossa capacidade de pensar a perfeição, se ela não existisse?

No século XVIII, no entanto, um filósofo colocaria em dúvida as convicções obtidas a partir da filosofia cartesiana. Esse filósofo é o

empirista escocês David Hume, elaborador de uma intrigante filosofia que colocou em estado de suspeição muitas afirmações, tidas como inquestionáveis, dos filósofos antigos. David Hume foi, antes de tudo, um não-dogmatista, ao rejeitar a validade das afirmações que tinham como base outra coisa que não a experiência sensível. Para isso, Hume dividiu as nossas percepções em duas classes distintas e usou como critério de distinção o grau de força e vivacidade de cada uma delas. À primeira dessas classes de percepção, Hume deu o nome de *impressões* e à segunda, denominou *ideias*. Na primeira classe, estão as percepções mais fortes e mais vivazes, uma vez que se constituem no momento da experiência; na segunda classe, estão as percepções mais fracas e menos vivazes, uma vez que derivam das primeiras.

> Podemos, pois, dividir aqui todas as percepções da mente em duas classes ou espécies, as quais se distinguem pelos seus diferentes graus de força ou vivacidade. As menos fortes ou vivazes são comumente denominadas *pensamentos* ou *ideias*. A outra espécie não tem nome em nossa língua, como em muitas outras, suponho que por não ser necessário para nenhum fim que não fosse filosófico o incluí-las sob um termo ou designação geral. Tomemos, pois, uma pequena liberdade e chamemo-las *impressões*, usando a palavra num sentido algo diferente do usual. Pelo termo *impressão* entendo todas as nossas percepções mais vivazes, quando ouvimos, vemos, sentimos, amamos, odiamos, desejamos ou queremos. E as impressões distinguem-se das ideias, que são as percepções menos vivazes das quais temos consciência quando refletimos sobre qualquer dessas sensações ou movimentos acima mencionados[150].

Dessa forma, Hume afirma que todas as ideias e pensamentos que estão na mente, derivam, em última instância, da experiência. Isso implica, necessariamente, na impossibilidade de afirmarmos a existência de ideias inatas e dos conceitos da metafísica[151], tais como essência, substância, dentre outros. Para Hume, esses não constituem, necessariamente, seres reais, são apenas nomes através dos quais exprimimos e nomeamos os nossos hábitos associativos.

Hume, no entanto, não se limita ao empirismo, coloca em dúvida também as nossas relações causais, por intermédio das quais formamos o nosso conhecimento, o que faz dele, além de empirista, também cético. Isso quer dizer que quando pensamos ou agimos, não estamos, necessariamente, agindo devido a um processo racional e elaborado, geralmente estamos apenas reproduzindo hábitos

arraigados que, ao invés de controlarmos, nos controlam. Por exemplo, quando percebemos que o tempo fora de nossa casa está frio e colocamos um agasalho antes de sair, o fazemos mecanicamente, sem uma reflexão consciente sobre a nossa atitude. Isso não representa, a princípio, nenhum problema. No entanto, nos faz viver sempre em função de nossas expectativas, o que torna difícil perceber algo de maneira nova, com um novo olhar.

Lembremo-nos dos seguintes versos na música *Eclipse*: "E tudo o que é agora, tudo o que se passou e tudo o que está por vir", como se estivéssemos presos sempre à mesma cadeia de eventos, previsíveis, por um lado e obscuros, por outro. O hábito, de acordo com Hume, nos faz pensar que sabemos o que irá acontecer na sequência de um evento, simplesmente pelo fato de já termos testemunhado várias vezes esse evento se suceder. Mas, quando observadas de uma maneira mais atenciosa, até mesmo as mais simples convicções podem ser questionadas. Por exemplo, quando deixamos um objeto escapar de nossas mãos, sabemos que ele irá de encontro ao chão. Como isso já aconteceu inúmeras vezes, e tem acontecido ao longo de toda história humana, permitiu que os cientistas, mesmo sem conhecer as causas e princípios fundamentais, postulassem a existência de uma lei, a Gravidade.

Hume não nega a "Lei da Gravidade", mas, levando o seu ceticismo ao extremo, afirma que ela não pode ser postulada a partir do conhecimento de uma regra necessária[152], pois as nossas faculdades não podem confirmar a certeza dessa lei, uma vez que só conhecemos os efeitos. Resta-nos apenas o hábito, originado pela repetição dos eventos, e a expectativa que criamos de perceber os fatos se sucederem no tempo. Todo o nosso conhecimento é, portanto, apenas probabilístico e até mesmo a ciência estaria fadada à mera probabilidade, uma vez que o seu fundamento são as relações causais.

Se no pensamento de Descartes a dúvida é um meio para se obter uma primeira certeza, no pensamento de Hume a dúvida é um fim, um ponto de chegada. As conclusões céticas de Hume provocaram um profundo mal-estar em outro filósofo de sua época, o pensador alemão Immanuel Kant, que, provocado pelo ceticismo do primeiro, produziu

o mais importante sistema filosófico da modernidade. Entre as motivações de Kant, estava a necessidade de dar respostas ao ceticismo de Hume, com o qual ele não concordava por inteiro e que, por sua vez, era uma resposta de Hume ao idealismo cartesiano.

Kant, depois de ler as conclusões céticas de Hume, afirmou que as mesmas o haviam despertado do "sono dogmático" ou "sono metafísico": a crença, sem uma análise mais profunda, nos fundamentos do pensamento filosófico antigo, tais como a "Teoria da ideias", de Platão e a noção de "substância", no pensamento aristotélico. Kant entendeu a profundidade da crítica de Hume, que colocara dois dos maiores filósofos da antiguidade na condição de dogmáticos, pois não demonstraram as suas afirmações, o que a mente empírica e cética de Hume não podia aceitar. Kant vislumbrou uma grande tarefa, pois, mesmo reconhecendo o alto valor da crítica humeana, estava convicto da existência de elementos capazes de sustentar uma filosofia não empírica e, ao mesmo tempo, não dogmática[153], ou seja, que pudesse ser racionalmente demonstrada. Esse é, portanto, o tema de sua principal obra, a *Crítica da Razão Pura*.

Kant denominou *revolução copernicana na filosofia* o ponto de partida de sua crítica, que é uma inversão na ordem do conhecimento, pois passa a tomar como ponto central não mais o objeto – não necessariamente o objeto no sentido material do termo, mas o objeto do conhecimento – e sim o sujeito. Kant se serviu da expressão devido à mudança proposta na física e na astronomia por Copérnico, que substituiu o modelo *Geocêntrico,* de Ptolomeu, pelo *Heliocêntrico*, causando uma mudança sem precedentes na nossa percepção do Universo e de nós mesmos[154]. Apesar da importância e profundidade da crítica kantiana, ela não recebeu, fora dos limites acadêmicos, o devido reconhecimento. A compreensão do alcance da crítica kantiana bastaria para mudar toda a nossa maneira de interpretar o mundo e não seria exagero afirmar que ela mereceria um lugar entre aquelas que Freud chamou de "grandes feridas narcisistas na cultura ocidental", como evidencia a citação abaixo, de Michel Foucault:

> Segundo Freud, há três grandes feridas narcisistas na cultura ocidental: a ferida

> imposta por Copérnico; a feita por Darwin, quando descobriu que o homem descendia do macaco*; e a ferida ocasionada por Freud quando ele mesmo, por sua vez, descobriu que a consciência nasce da inconsciência.[155]

Atrevo-me a afirmar que, então, não são apenas três as feridas, mas quatro e a segunda foi a imposta por Kant, ao afirmar e demonstrar que jamais poderemos, com as nossas faculdades fundamentais, conhecer o mundo como ele realmente é, mas sim como ele "parece" ser. Em outras palavras: o que nos afeta só pode ser conhecido a partir de representações que são o resultado do contato da realidade com as limitações impostas pela nossa própria capacidade de conhecer. Mas, como se dá esse processo, de acordo com Kant?

Para o autor, o processo do conhecimento não pode ser explicado de maneira unilateral, apenas por princípios empíricos ou inatistas, pois o conhecimento envolve dois aspectos fundamentais: a forma e a matéria do conhecimento. A primeira é dada pelo sujeito do conhecimento e é *a priori*; a segunda, por sua vez, é dada pelas impressões sensíveis, que constituem a realidade que nos afeta e são, portanto, *a posteriori*. O objeto (matéria) informa "algo" ao sujeito (forma), que é o construtor do conhecimento e regula o mesmo, pois a razão só pode conhecer aquilo que ela mesmo regula (põe) no processo. Por isso, de acordo com Kant, só podemos conhecer dentro de limites estabelecidos e o limite do nosso conhecimento não é o todo existente, mas as estruturas de nossa faculdade de conhecer. A realidade que nos afeta, não é conhecida por nós na mesma maneira em que ela existe, pois uma é a natureza do existente e outra é a natureza do nosso entendimento: jamais teremos um objeto em nosso entendimento, mas tão somente a sua "representação", como resultado da percepção do mesmo no tempo e no espaço[156], que são as formas puras de nossa sensibilidade e não existem como uma realidade fora de nós mesmos.

Com as nossas faculdades cognitivas jamais conheceremos as coisas como elas são, mas sempre como elas parecem ser. Da mesma maneira com que, na música "Eclipse", a lua projeta a sua sombra e

impede que percebamos nitidamente a luz do Sol (*Tudo que você experimente. Tudo que você sinta.* [...] *E tudo o que se passou. E tudo o que está por vir. E tudo sob o sol está em sintonia. Mas o sol é eclipsado pela lua)*, a realidade é "filtrada" pelos limites de nossas faculdades, nos apresentando apenas um mundo de representações (sombras, imagens, reflexos), ao qual Kant chamou de mundo fenomênico (coisa para nós), em oposição à realidade, para nós, incognoscível (coisa em si)[157]. Essa conclusão nos faz lembrar da afirmação de Shakespeare: *há muita coisa mais no céu e na terra, Horácio, do que sonha a nossa pobre filosofia.*[158] A filosofia de Kant, concebida cerca de cem anos depois de Shakespeare, escapa da crítica acima, pois admite a possibilidade do transcendente.

Kant, portanto, não respalda a crítica humeana na sua totalidade e não poderia ser considerado um filósofo empirista. Para ser considerado empirista, ele deveria afirmar a capacidade da experiência de abarcar toda a gama de conhecimentos possíveis, o que não é o caso, conforme a seguinte afirmação, extraída do segundo parágrafo da edição B da *Crítica da Razão Pura*:

> Porém, se todo o conhecimento se principia com a experiência, isso não prova que todo ele derive da experiência. Nosso próprio conhecimento experimental bem poderia ser um composto do que recebemos por meio das impressões sensíveis e daquilo que a nossa própria capacidade de conhecer – apenas acionada por impressões sensíveis – produz por si mesma, acréscimo esse que não distinguimos dessa matéria-prima, enquanto a nossa atenção não despertar por um longo exercício que nos capacite a separá-los.[159]

Kant tampouco concorda com o ceticismo de Hume, pois defende a existência de juízos necessários, mesmo que não sejam totalmente *puros*, cujos exemplos estão nas ciências, sendo a própria noção de causalidade, criticada por Hume, um exemplo de um conceito que contém a noção de uma "ligação necessária com um efeito e com uma rigorosa universalidade da regra"[160], a tal ponto que este conceito se perderia caso derivássemos o mesmo, como fez Hume, apenas do hábito. Esses juízos são fundamentais para a própria possibilidade da experiência, pois como ela iria progredir, se eles não existissem? Ou seja, é necessário que o conhecimento humano esteja estabelecido em

uma base que não seja a própria experiência, mas uma base que seja o suporte da experiência, possibilitando a obtenção de conceitos cada vez mais elaborados e consistentes.

Como não é nosso intento uma análise mais detalhada do pensamento kantiano, mas tão somente uma breve exposição das ideias referentes à formação do conhecimento, finalizamos este subtópico com uma importante citação do filósofo alemão:

> Podemos nos dar por satisfeitos aqui por ter exposto, a título de fato em conjunto com os seus critérios, o uso puro da nossa capacidade de conhecer. Entretanto não é apenas nos juízos que se revela, mas também em alguns conceitos, uma origem *a priori*. Eliminai, pouco a pouco, do vosso conceito de experiência de um corpo tudo o que nele é empírico, a cor, a rugosidade ou maciez, o peso, a própria impenetrabilidade. Por fim, restará o espaço que esse corpo – agora totalmente desmaterializado – ocupava e que não podereis eliminar. Igualmente, se eliminardes do vosso conceito empírico de qualquer objeto, seja ele corporal ou não, todas as qualidades que a experiência vos ensinou, não poderíeis contudo retirar-lhe aquelas pelas quais o imaginais como substância ou como inerente a uma substância – conquanto este conceito contenha mais determinações do que o conceito de um objeto em geral. Forçados pela necessidade que este conceito determina, tereis de admitir que sua sede *a priori* se encontra em nossa faculdade de adquirir conhecimento.[161]

Bergson: determinismo e liberdade

O filósofo francês Henri Bergson também apresentou uma concepção interessante sobre os limites da percepção. Trata-se da distinção entre liberdade e determinismo. Para ele, a liberdade diz respeito ao pessoal, ao individual e envolve um ato livre e criativo, já o determinismo está ligado a uma ação repetitiva. O determinismo é próprio da filosofia do conceito e da investigação científica ou, pelo menos, é necessário que haja certo determinismo para que se possa conceituar ou elaborar verdades científicas e filosóficas.

Para Bergson, enquanto há uma realidade exterior que se apresenta como movimento, nossa inteligência se prende a definições e conceitos que, por mais que se esforcem, não conseguem apreender a realidade que flui. O conceito é imóvel, é uma tentativa de tornar imóvel, o móvel. Ao buscar uma posição determinista, de positivação de aspectos referentes à realidade que se move, nos prendemos no conceito e perdemos o mais importante: o real.

Os conceitos podem ser extraídos da realidade que flui, no entanto, o contrário não é possível, não podemos, a partir dos conceitos, reconstituir a mobilidade. O determinismo, entretanto, tenta essa reconstituição. Quer apresentar uma realidade expressada em conceitos, mas se esquece que, assim apresentada, já não é mais a realidade. Para entendermos o ato livre é preciso entender o íntimo, o pessoal, a subjetividade. Só na esfera subjetiva, humana, interior o homem pode ser livre, pois há uma manifestação de seu "eu profundo", que é capaz de se situar na realidade móvel, percebendo a permanente mudança. A criação de uma poesia, de uma música ou a pintura de uma tela são exemplos de atos livres. São experiências singulares, partem da subjetividade, expressam sentimentos. Uma obra de arte pode ser tecnicamente copiada, no entanto, o sentimento que lhe deu origem jamais poderá ser reproduzido, pois é a manifestação de um ato livre, emana do eu profundo. Em oposição, há o "eu superficial", que se instala na repetitividade. É aquele que busca a aprovação e a aceitação dos outros; é o eu "mundano" que escolheu negar-se, reprimir-se, está preso às convenções sociais. Não cria, só copia. Se instala na superficialidade e não pode compreender as coisas em sua essência, não capta a realidade que flui, capta simplesmente aspectos fragmentados dessa realidade.

Agir livremente, portanto, é agir de acordo com o eu profundo, é procurar instalar-se não na superficialidade que busca conceituar e definir a realidade, e sim, procurar apreender a coisa nela mesma, é preciso intuir. Intuir é apreender o mundo "por dentro". Não é uma relação de conflito ou de oposição entre um sujeito que conhece e um objeto que é conhecido, é uma relação de harmonia. No âmbito da intuição não há necessidade de se estabelecer uma analogia que diga "o que uma coisa é", não é preciso definir. O conceito, no entanto, deixa o campo da intuição, que é próprio do eu profundo e se instala fora da realidade que flui. Deixa a realidade para se instalar na superficialidade. Intuição é simpatia, é contato direto, sem intermediações. Um exemplo de intuição é a própria pessoa existindo. Posso ignorar tudo, menos a mim mesmo.

A intuição está intimamente ligada com a duração, que é o

próprio movimento. É a experiência de um "eu" que pode estabelecer a ligação entre a intuição e a duração. Não existe experiência de duração no tempo sem "eu". Um "eu" que dura é, ao mesmo tempo, um eu que muda, este "eu" não é o fundamento da existência, mas é o único que tem consciência da duração, é aquele que dá qualidade à existência. A realidade que flui existiria de forma independente deste eu, no entanto, é ele que pode captá-la, compreendê-la, instalar-se nela, embora possa, também, negá-la, ao instalar-se na superficialidade. A intuição se coloca na mobilidade, na duração, enquanto a análise opera sobre o imóvel. Como já vimos, podemos passar da intuição à análise, ou seja, podemos extrair os conceitos a partir da realidade que flui. O contrário, no entanto, não é possível. Não podemos passar da análise à intuição. Dessa forma, o termo "metafísica", em Bergson, assume um significado diferente daquele empregado por Aristóteles e Kant. Seria uma busca pela intuição e não pelo conceito, é uma tentativa de abandonar toda conceituação. Para Bergson, podemos compreender – não explicar – a liberdade através da intuição. Intuir, como já vimos, quer dizer "apreender de dentro", sem o processo da escolha ou do julgamento.

O esforço da metafísica deve ser no sentido de abandonar os símbolos. As dificuldades que encontramos nela se devem ao fato de termos tentado aplicar ao conhecimento do real os mesmos procedimentos utilizados para explicar as coisas numa perspectiva prática, tentamos explicar a realidade através dos conceitos que criamos para entendê-la. Quando esses métodos falham, chegamos, apressadamente, à conclusão de que o espírito não pode alcançar o real, o absoluto. Por que essa conclusão é apressada? Devido ao fato de não podermos afirmar completamente a impossibilidade de algo acontecer, simplesmente porque uma das possíveis maneiras de atingir este algo tenha falhado. Talvez encontremos outras maneiras. Resta-nos refletir sobre essa possibilidade.

Para Bergson, devemos buscar um novo modo de expressão, que não o da conceituação. O que sempre se fez foi buscar a conformidade entre a extensão que captamos da realidade que flui e as nossas formas de entendimento, ou seja, procuramos um modo de expressão que

esteja em conformidade com os hábitos de nosso pensamento. Isso é o rigor, a precisão e a extensão definida que procuramos. Mas esse procedimento garante um acesso seguro ao entendimento que buscamos? Criamos uma série de expectativas sobre a maneira como a realidade se constitui e, em seguida, procuramos a "satisfação" dessas expectativas, esperando vê-las reproduzidas na natureza. Dessa forma, invertemos o processo natural, pois deveríamos "retirar" da realidade os seus princípios e não impor a ela as nossas expectativas.

Um exemplo dado por Bergson é o de um artista que reproduz, em sua obra de arte, aspectos de uma realidade mais completa que ele não é capaz de reproduzir totalmente, "ele substitui, pois, à organização real e interior da coisa uma reconstituição exterior e esquemática"[162]. A afirmação acima pode ser exemplificada no álbum *Dark Side*, que, de acordo com os próprios integrantes do Pink Floyd, é uma tentativa de expressar uma série de manifestações e sentimentos próprios da contemporaneidade, conforme evidenciam as citações a seguir: "Um dos sucessos de *Dark Side* é que ele é muito rico. Há muitas canções, muitas ideias, todas resumidas em um disco"[163] e "Gostaria de ser uma pessoa que pudesse se sentar com os fones de ouvido e ouvir tudo isso pela primeira vez. Nunca tive essa experiência, mas teria sido legal"[164]. Os músicos não têm a plena consciência daquilo que estão criando. Há uma inquietação com a situação que os afeta. Há uma inspiração e uma criação artística que expressa musicalmente os sentimentos que a realidade impõe e o resultado são as canções.

A saída, segundo Bergson, é que o nosso espírito siga o caminho inverso, ao invés de tentar conceituar, devemos nos instalar na realidade móvel, apreendê-la intuitivamente. O nosso espírito deve inverter o sentido da operação através da qual pensa. É preciso reformular, constantemente, suas categorias. Ao captar a realidade através de conceitos fluidos e não mais fixos, poderá seguir a realidade que flui em toda a sua sinuosidade e de instalar no próprio movimento interior das coisas. Só assim se poderá constituir uma filosofia progressiva. Daí a afirmação de Bergson: "Filosofar consiste em inverter a marcha habitual do trabalho do pensamento"[165].

Para Bergson, isso não é algo misterioso e podemos concluir este tópico citando um exemplo do autor que, embora faça alusão à literatura, aplica-se a todo o campo da criatividade humana:

> Quem quer que tenha praticado com êxito a composição literária sabe bem que, quando o assunto foi longamente estudado, todos os documentos recolhidos, todas as notas tomadas, é preciso, para abordar o próprio trabalho de composição, alguma coisa mais, um esforço, frequentemente penoso, para se colocar de uma vez no próprio coração do assunto e para ir buscar tão profundamente quanto possível um impulso pelo qual, depois, basta deixar-se levar.[166]

Conclui-se que a realidade, tal qual nos é apresentada, não pode ser compreendida se nos colocarmos de fora dela e, assim, buscarmos entendê-la. É preciso o esforço de nos situarmos em seu interior.

144 Conforme: PLATÃO, *República*, pp. 83-87. Em outra obra – *As Leis* – Platão apresenta uma outra alegoria, a das marionetes, na qual defende a ideia de que fomos criados pelos Deuses para a sua diversão, mas os Deuses perderam o interesse por nós, assim que passamos a levar a vida a sério demais. Se fossemos usar termos freudianos, diríamos que o "princípio de realidade" (caracterizado pela obrigação e pela necessidade) passou a dominar o "princípio de prazer" (caracterizado pela alegria e pela fruição).

145 Aos leitores que tiverem interesse pelo estudo do filósofo Sócrates, indica-se os diálogos platônicos, sobretudo *A Apologia de Sócrates*, *A República* e *O Banquete*, além da obra *As Nuvens*, de Aristófanes, todos disponíveis em várias edições em língua portuguesa. É interessante também a leitura de comentadores e especialistas em filosofia antiga e clássica.

146 All that you touch / And all that you see / All that you taste / All you feel / And all that you love / (...) / And all that is now / And all that is gone / And all that's to come / And everything under the sun is in tune / but the sun is eclipsed by the moon. (Pink Floyd)

147 *Index Librorum Prohibitorum* (Índice dos livros proibidos) – Lista das publicações proibidas, ou não recomendadas, pela Igreja Católica. Criado em ١٥٥٩, quando o Papa Paulo IV oficializou uma lista pré existente, e atualizado regularmente até o ano de ١٩٤٨. Teve a sua publicação extinta em ١٩٦٦, durante o papado de Paulo VI.

148 Esta possibilidade está na origem do argumento de filmes como: Matrix, 13º andar, Show de Truman, dentre outros, classificados como "metafísicos". Neles também é possível detectar a influência platônica dos dois mundos.

149 As verdades inatas são o fundamento do Inatismo: doutrina segundo a qual no homem existem conhecimentos ou princípios práticos inatos, ou seja, não adquiridos com a experiência ou pela experiência e anteriores a ela. Conforme: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, p. 548.

150 HUME, D. *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*. Seção 2. Merece destaque a semelhança entre a citação de Hume e os termos usados na música "Eclipse". Na música temos: "E tudo o que você vê, tudo que você experimente, tudo que você sinta e tudo de que você goste" e no texto de Hume: "... todas as nossas percepções mais vivazes, quando ouvimos, vemos, sentimos, amamos, odiamos, desejamos ou queremos".

151 Conforme nota 94, capítulo 06.

152 "...quando falamos da gravidade, entendemos certos efeitos sem compreendermos esta força ativa. Sir Isaac Newton nunca teve a intenção de despojar as causas segundas de toda a sua força ou energia, embora alguns de seus seguidores tenham tentado fundar esta teoria sob sua autoridade. Pelo contrário, o grande filósofo recorreu a um fluido etéreo ativo para explicar sua atração universal; assim mesmo foi tão cauteloso e modesto que admitiu que era apenas mera hipótese e que não devia apoiá-la sem recorrer a experimentos

complementares.” HUME, D. *Investigação acêrca do Entendimento Humano*. Seção VII, Primeira parte, nota 13.

153 Kant, no entanto, não conseguiu evitar que a sua filosofia também fosse considerada dogmática.

154 Conforme nota 96, capítulo 06.

155 FOUCAULT. M., *Nietzsche, Freud e Marx*, p. 9. *Deve-se entender a afirmação de Foucault, e de Freud, não como uma síntese da teoria de Darwin, mas sim como um enfoque sobre o que há de mais contundente na mesma, pois, se ela causou uma ferida na noção de humanidade e na própria cultura ocidental, é porque a nossa cultura foi elaborada com base numa noção superior e ideal de humanidade que, ao se ver confrontada com a possibilidade desse passado ancestral, se vê forçada a retroceder e reconhecer que, se for assim, o humano não é tão humano! Eis por que o darwinismo, com ou sem razão, encontrou, e ainda encontra, muitos opositores.

156 As noções de “tempo” e “espaço” assumem uma concepção bem própria na filosofia de Kant, cuja análise pormenorizada escapa às intenções do presente trabalho.

157 As afirmações do presente parágrafo têm como base: KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Primeira parte. Estética transcendental, parágrafos 1 a 3.

158 SHAKESPEARE, W. A Tragédia de *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*.

159 KANT, I. *Crítica da Razão Pura*, p. 44.

160 Ibid., p. 46.

161 Ibid., p. 46.

162 BERGSON, H. *Introdução à metafísica*. p. 26.

163 Depoimento de Nick Mason, documentário *Dark Side*.

164 Depoimento de David Gilmour, documentário *Dark Side*. Foi o fato de ser um dos criadores da obra, e não apenas um mero ouvinte, que impediu D. Gilmour de simplesmente ouvir o disco “pronto”. Uma afirmação simples e até, aparentemente, óbvia que, no entanto, esconde um profundo teor filosófico: a distinção entre o artista (criador) e o apreciador (receptor) da obra de arte. O artista proporciona ao receptor um prazer do qual ele próprio é privado, que é o do estranhamento que antecede o reconhecimento e o deleite.

165 BERGSON, H. *Introdução à metafísica*. p. 38.

166 Ibid., p. 44.

9 – The *Dark Side* of Oz (*Dark Side* of Rainbow)

> *Durante quase 40 anos esta história serviu aos Jovens de Coração e o tempo foi incapaz de colocar fora de moda a sua filosofia. Como recompensa àqueles dentre vocês que têm sido fiéis a ela e aos Jovens de Coração, dedicamos este filme.*
>
> Mensagem de abertura do filme *O Mágico de Oz* (1939)

Muitos são os "mistérios" que envolvem o álbum *The Dark Side of the Moon*, a maioria talvez nem sequer mereça atenção. Há um, no entanto, que tem sido objeto das mais variadas discussões, desde que foi tornado público por um radialista norte-americano, no ano de 1997. Trata-se da controversa sincronicidade entre o álbum e o filme *O Mágico de Oz*, de 1939: quando se coloca o álbum e o filme para rodarem juntos, fica evidenciado um estranho sincronismo que faz parecer que *Dark Side* foi concebido como uma espécie de trilha sonora alternativa para o filme. Seja lá o que for dito, as semelhanças são inegáveis. Os membros da banda nunca admitiram publicamente o fato e, ao que se sabe, afirmaram que se há alguma semelhança, não passa de coincidência, mas isso não fez com que os "malucos" pelo tema deixassem de lado suas especulações. Na verdade, desde então surgiu toda uma "ciência" (em grande parte alimentada pelo uso da *internet*) que "estuda" os mais inusitados casos de sincronicidade, muitos dos quais envolvendo outros álbuns do Pink Floyd.

Quanto à relação entre *Dark Side* e *O Mágico de Oz*, mesmo que não houvesse a afirmada sincronicidade, ainda seria possível estabelecer, entre ambos, relações filosóficas, já que a temática dos dois é semelhante. Há, por exemplo, um momento, antes do início da bela canção *Over the Rainbow*, da trilha sonora do filme, ganhadora do Oscar em 1940, em que Dorothy, personagem central do filme, diz textualmente: "Um lugar onde não existam problemas. Acha que exista

um lugar assim, Totó? Deve existir. Não é um lugar onde podemos chegar de barco ou de trem. É longe, bem longe, atrás da Lua, além do Arco-Íris...” e aí começa a canção. Dorothy pergunta por um bom lugar (e descobrirá que este lugar é a sua própria casa), mas, até encontrá-lo, ela passará por situações bem próximas às dos temas tratados no álbum.

Mas, antes de prosseguirmos, façamos uma análise do filme *O Mágico de Oz*, que é uma adaptação para as telas do livro *O Maravilhoso Mágico de Oz*, do escritor norte americano Lyman Frank Baum, publicado em 1901, que se transformou em *Best-Seller* e deu origem a mais 13 livros ambientados na *Terra de Oz*. O filme é uma produção da MGM, foi concluído em março de 1939, é considerado um dos maiores sucessos da história do cinema e obteve seis indicações para o Oscar (prêmio máximo da indústria cinematográfica estadunidense), das quais, duas (trilha sonora e canção original) resultaram na conquista do prêmio. A produção do filme, no entanto, foi muito inconstante, com uma frequente troca de atores e diretores. Os créditos da direção ficaram com Victor Fleming, mesmo que este tenha deixado o filme antes de sua conclusão, para “socorrer” outro produto da MGM: *E o Vento Levou*. Embora classificado como um “Musical Infantil”, *O Mágico de Oz* levanta profundas questões sobre o comportamento, as expectativas e as frustrações humanas.

O argumento do filme é simples, mas muito rico: a garota Dorothy (interpretada por Judy Garland) foge de casa com medo de que a Srta. Gulch (interpretada por Margareth Hamilton) leve o seu cachorrinho Totó, já que este havia mordido a mau-humorada senhorita. Este fato, a agressão de Totó à Srta. Gulch, constitui o “nó”[167] do filme. Na fuga, Dorothy se encontra com o Prof. Marvel (interpretado por Frank Morgan) que a convence a voltar para a casa de sua tia Em (interpretada por Clara Blandick) e de seu tio Henry (interpretado por Charley Grapewin), com os quais ela vive. Assim que chega em casa, Dorothy, e todos, vivem o drama de um ciclone que assola a região.

Não conseguindo entrar no abrigo subterrâneo, Dorothy entra em casa e é surpreendida por um golpe do ciclone que arremessa a janela

contra ela, deixando-a desacordada e dando início à sua "jornada" até o mundo de Oz. A sequência de imagens que se seguem ao desmaio de Dorothy é esplêndida e em tudo antecipa uma viagem psicodélica e *pinkfloydiana*. Voltaremos a essas imagens ao relacionarmos o filme ao álbum *Dark Side*. A casa de Dorothy é arrebatada e levada pelo ciclone. Quando a casa "aterrissa", Dorothy sai e encontra um mundo maravilhoso e bem diferente daquele que ela havia deixado. A partir desse ponto, o filme passa a ter cores, graças ao recurso *Technicolor*, amplamente utilizado durante as décadas de 1920 à 1960.

Dorothy é recebida no novo mundo, ao qual é introduzida por Glinda, a boa bruxa do norte (interpretada por Billie Burke), que informa a Dorothy que a sua casa, ao cair, matara a bruxa má do leste, o que fez com que ela conquistasse a gratidão dos Munchkins (simpáticos anõezinhos que povoavam aquele mundo). Enquanto todos festejam a morte da bruxa malvada, a festa é interrompida pela chegada da outra bruxa má, a do oeste (também interpretada por Margareth Hamilton), que representa a imagem subconsciente do medo que Dorothy sentia da Srta. Gulch. Querendo voltar ao Kansas, de onde saíra, Dorothy é encaminhada, por Glinda, ao Mágico de Oz, único naquele mundo que poderia ajudá-la. Após ultrapassar a fronteira da Terra dos Munchkins, sempre no caminho das pedras amarelas, Dorothy se encontra com o espantalho (interpretado por Ray Bolger) que quer um cérebro. Logo em seguida, com o homem de lata (interpretado por Jack Haley) que quer um coração e, mais adiante, encontra-se com o leão covarde (interpretado por Bert Lahr), que quer coragem. A partir daí, os quatro, e Totó, vão compartilhar as experiências e peripécias que os levarão o Mágico de Oz (também interpretado por Frank Morgan), que confessará ser um charlatão, mas que mostrará a todos que já possuem aquilo de que sentem falta. Quanto à Dorothy, com a ajuda de Glinda, consegue voltar para casa e se recompor do desmaio, encontrando todos ao voltar, repetindo a frase: "Não há melhor lugar do que a nossa casa", que deu ao filme outro "título": o de melhor filme para a família e o lar.

Quanto à sincronicidade entre o filme e o álbum, basta colocar o disco *Dark Side* (o LP lançado em 1973 ou o CD fiel à gravação

original, já que existem outras versões posteriores) para rodar quando o leão da MGM der o terceiro (e último) rugido[168]. A partir daí começam as "coincidências". O primeiro som que se ouve é o das batidas de coração, no início da música *Breathe* e do álbum, enquanto são exibidos os créditos do filme. A música, propriamente dita, começa quando aparecem os nomes do produtor e do diretor do filme, seguidos do texto que é a epígrafe deste capítulo. Logo em seguida, aparecem Dorothy e o cachorrinho Totó, que correm na estrada, em direção à casa da Tia Em. Quando Dorothy chega à casa e se aproxima dos tios, o ritmo da música muda, tornando-se mais lento. Dorothy tenta conversar com os tios, que estão ocupados e não podem lhe dar atenção, ela se dirige, então, para a companhia dos camponeses, neste momento a música diz: "Parta, mas não me deixe. Olhe ao seu lado e escolha seu próprio chão". No momento em que Dorothy toca o braço de um dos camponeses, a música diz: "E tudo você toca e tudo você vê". Dorothy começa a caminhar sobre a cerca do chiqueiro e a voz de Gilmour canta: "Desejo a você uma vida longa e que você voe alto. Mas só se você montar na maré e se equilibrar na maior onda". Logo em seguida, Dorothy cai da cerca e a música muda completamente o ritmo, passando para um ritmo de tensão e suspense. Assim que a garota se recompõe, com o auxílio dos três amigos, chega próximo a eles a tia Em. Neste momento, ouve-se a voz de uma locutora de aeroporto, sincronizada com a voz da tia Em.

Quando todos se retiram do local, ficando apenas Dorothy e Totó, ouve-se um som semelhante ao de aeronaves e Dorothy caminha com o olhar perdido. Ela questiona se haveria um lugar diferente "Além do arco-íris, atrás da Lua". Isso é muito significativo, pois a capa do álbum *Dark Side*, de autoria do pessoal da Hipgnosis, traz um prisma, do qual saem as cores do arco-íris e não seria nem sequer necessário lembrar que "atrás da Lua" é o "*Dark Side of the Moon*". Logo em seguida, tem início a canção *Over the Rainbow*, grande sucesso do filme. Dorothy, enquanto canta, olha para o céu, da sua esquerda para a direita, como se olhasse para alguma coisa em movimento lá no alto e a música, como já foi dito, imita o som de aeronaves e um bombardeio aéreo, ou algo semelhante. Quando, no

filme, se daria o fim da canção *Over the Rainbow*, o "bombardeio" cessa e aparece o céu nublado com uma "janela", por onde entra a luz do sol. Neste momento, tem início a música *Time*, com um som que imita um despertador, Dorothy sai de cena e aparece a Srta. Gulch na sua bicicleta. A Srta. Gulch entra na casa e senta-se em frente à tia Em. O filme e a música ficam tensos e começa uma discussão e a disputa pela posse do cachorrinho Totó. Nesse momento, enquanto ainda toca a longa introdução da música *Time*, a bateria de Mason parece tocar insistentemente "totó, totó, totó...", como se fizesse alusão ao fato de o cachorrinho ser o centro das atenções neste momento[169]. Sob a acusação de que Totó a havia atacado e com um documento em mãos, que a autoriza a levar o cachorro, a Srta. Gulch vence a disputa, colocando, em seguida, o cachorrinho na sua cesta. Dorothy corre desolada para o seu quarto. Logo em seguida, quando Gilmour começa a cantar, a Srta. Gulch vai embora, levando Totó na cesta de sua bicicleta. Na sequência, Totó consegue pular da bicicleta e corre pela estrada, no momento em que a música diz: "Esperando por alguém ou algo para te mostrar o caminho".

Quando Totó e Dorothy se reencontram, a música muda o seu ritmo, ficando bem mais terna. Merece destaque, neste ponto, a maneira como David Gilmour e Rick Wright combinam força e ternura na música, proporcionando um efeito "dialético" à mesma, devido ao belo contraste das vozes. Se fosse a tela de um quadro, representaria algo como ir do vermelho ao violeta, passando por todas as tonalidades de cores intermediárias, num autêntico exemplo de "quadro sonoro surreal e psicodélico". Dorothy, temendo a fúria da Srta. Gulch, resolve fugir de casa, ao som do solo de guitarra de Gilmour. Logo em seguida, ela se encontra com o prof. Marvel, cuja placa de propaganda informa: "Professor Marvel – Deixo-o ler o seu passado, presente e futuro, em sua bola de cristal", lembremo-nos de que a música que toca neste momento é *Time*. O professor percebe que Dorothy está fugindo de casa, por se sentir incompreendida. Ambos entram na casa do professor, aparece uma caveira sobre o portal, quando a música diz: "Respiração mais curta e perto de morrer". O professor "vê" algo sobre Dorothy na bola de cristal e a convence a

voltar para casa, pois sua tia Em está muito triste com a sua fuga. Neste momento começa a segunda versão da música "Breathe", que diz: "Lar, lar novamente".

Exatamente no momento em que Dorothy deixa a casa do professor, tem início a belíssima música *The Great Gig in The Sky*, que pode ser traduzida como "O grande espetáculo no céu". Os vocais são da cantora Clare Torry, que foi contratada por cerca de cinquenta dólares para pôr a sua voz na música que já estava praticamente concluída, de autoria de Rick Wright. A cantora declarou posteriormente que a sessão de gravação foi extremamente cansativa e quando saiu do estúdio, sentia que não havia se saído muito bem. Estava equivocada, pois a sua voz, depois de "trabalhada" com os efeitos criados por Alan Parsons, encaixou-se perfeitamente na melodia e seria impossível imaginar o álbum sem a sua colaboração, sobre a qual David Gilmour fez a seguinte afirmação: "Ela não parecia ser capaz daquilo, tivemos que encorajá-la um pouco. Passamos algumas dicas de dinâmica. 'Talvez você gostasse de fazer esta passagem mais calma e aquela outra mais alta'. Mas ela foi fantástica"[170]. O fato é que, no sincronismo entre o filme e o álbum, a faixa *The Great Gig in the Sky* é uma das mais impressionantes, pois coincide com o momento em que o ciclone assola a região, proporcionando uma cena de grande emoção e suspense que, ao ser combinada com a voz de Clare, toma proporções quase dantescas. Ao deixar a companhia do professor Marvel, Dorothy vivencia o momento em que o ciclone se aproxima, o que proporciona uma magnífica visão, valorizada ainda mais pelo excelente trabalho de fotografia do filme. Os vocais de Clare têm início no momento em que começa o desespero de Dorothy, correndo em direção à sua casa, quase tomada pelo ciclone. Ao chegar em casa, Dorothy não consegue mais entrar no abrigo, já fechado. Refugia-se, então no seu quarto. Assim que entra no quarto, Dorothy desmaia ao ser atingida pela janela, o que proporciona, talvez, a mais eletrizante e surreal das sequências do filme. A cena parece ter sido feita, na medida, para uma bela canção *pinkfloydiana*, que só viria a existir quase trinta e cinco anos depois. A partir daí, tem início a "experiência transcendental" de Dorothy, que

tem a sua casa levada pelo ciclone e se vê diante da janela de seu quarto "assistindo" as mais inusitadas imagens, numa explícita alusão às imagens e representações que povoavam o seu inconsciente. Entre as imagens que aparecem através da janela, está a da tia Em, que lhe dirige um aceno, a dos amigos camponeses em um barco e a da Srta. Gulch, que se transforma em bruxa, com a qual Dorothy ainda iria se defrontar no decorrer de sua aventura. A casa, por fim, "aterrissa", bem no momento em que a música termina.

Dorothy se dirige à porta e a abre, a partir daí, como já foi dito anteriormente, o filme passa a ser rodado em *Technicolor*. Seria o prisma da capa do disco uma alusão à porta? A passagem para o mundo colorido! No momento em que Dorothy abre a porta, começa a música *Money* e as imagens que, até então, tinham um tom único, de variações do sépia, passam agora a ter todos os matizes, com destaque para as cores básicas. Dorothy, que sonhara conhecer "outros mundos", estava agora diante de uma outra realidade. No momento do belo solo de sax, com o baixo de Waters na base, Dorothy, que estava encantada com o lugar ao qual chegara, é recebida por Glinda, a boa bruxa do norte, que segura a sua vara mágica como se fosse um baixo ou uma guitarra (pasmem, ela "dedilha" a vara mágica!!!). Glinda conta à Dorothy que a sua casa, ao cair, matara a bruxa má do leste e que, por isso, ela receberia a gratidão e as honras dos habitantes daquela terra, os simpáticos anõezinhos. Dorothy recebe, então, um tratamento *VIP*, digno da letra da música. Eis a tradução do texto original do livro de E. Frank Baum, quando Dorothy fica sabendo que havia matado a bruxa má do leste:

> Você é bem-vinda, mais nobre feiticeira, à terra dos Munchkins. Somos muito gratos a você, por ter matado a Bruxa má do Oriente (ou leste), e por ter tornado o nosso povo livre da escravidão." Dorothy escutou o discurso com admiração. O que queria a pequena mulher dizer ao chamá-la de feiticeira, dizendo que ela havia matado a Bruxa má do leste? Dorothy era inocente, uma inofensiva menina, que tinha sido levada por um ciclone para bem longe de casa; e ela nunca tinha matado nenhum ser em toda a sua vida.[171]

No momento em que Dorothy, que está sendo tratada como uma rainha, ou um astro pop, sobe na carruagem que lhe é oferecida,

recomeçam os vocais de *Money*. Essa cena, juntamente com a música, não poderia ser interpretada como uma alusão ao mundo do *Show Business*, do qual o Pink Floyd passaria a ser membro de respeito, a partir do lançamento de *Dark Side* e no qual os artistas são elevados à categoria de "divindades" ou "majestades" e são adorados pelos "súditos"? Sem dúvida, esse é um mundo alimentado com muito dinheiro, *glamour* e vaidade. A carruagem de Dorothy parte e é acompanhada por soldadinhos que marcham no mesmo ritmo da música. A carruagem para. Dorothy desce e é condecorada pelo Prefeito da *Terra dos Munchkins*. Neste momento têm início os acordes da música *Us and Them*, uma das mais belas do álbum. O ambiente é de festa, uma vez que foi declarada oficialmente a morte da bruxa. No momento em que começam os vocais da música, entram em cena as bailarinas, trajando vestidos cor de rosa, que parecem dançar ao ritmo de *Us and Them*. Assim que as bailarinas saem de cena, entram três anõezinhos, exatamente no momento em que começa a segunda parte dos vocais, quando Gilmour canta: "me, me, me...", os três são enquadrados e cantam como se cantassem a música junto com ele. No momento do coro, os Munchkins agem como se fizessem parte do mesmo, levantando os braços e cantando. No momento em que a música diz: "black", aparece, vestida de preto, a bruxa má do oeste. Sabendo que havia matado a bruxa, Dorothy fica confusa e a música diz: "E quem sabe qual é qual e quem é quem", Glinda explica a Dorothy que a bruxa que havia morrido era a do leste e aquela era sua irmã, a bruxa má do oeste[172]. Trava-se, então, uma espécie de discussão entre a bruxa e Glinda e ouve-se na música: "Você não ouviu? É uma guerra de palavras". Logo em seguida, a bruxa desaparece em meio ao fogo e à fumaça.

Dorothy é encaminhada por Glinda ao Mágico de Oz, único que poderia ajudá-la a reencontrar sua casa. É acompanhada pelos anõezinhos até os limites da *Terra dos Munchkins* e o coro da música assume um tom que poderia ser interpretado como de despedida. A música *Us and Them* termina no exato momento em que Dorothy se despede dos anõezinhos com um aceno. Ela e Totó continuam obedecendo à orientação da Fada Glinda, sobre o caminho de tijolos

amarelos. Depois de alguns instantes, chega a uma encruzilhada, e entra em cena o personagem "Espantalho sem cérebro", que conversa com Dorothy e manifesta o desejo de conseguir um cérebro. No momento em que ela sorri, há uma mudança no ritmo da música, que passa a ser mais "bem humorada". Com o auxílio de Dorothy, o espantalho sai todo desengonçado em direção à estrada e revela a sua intenção de ter um cérebro e começa a cantar uma das canções do filme, intitulada "Se pelo menos eu tivesse um cérebro", daí a pouco, tem início, no álbum, a música *Brain Damage* (Dano cerebral), que começa com a seguinte frase: "O lunático está no gramado", lembremo-nos de que o espantalho estava preso sobre a grama. Ao som de *Brain Damage*, Dorothy e o espantalho seguem pelo caminho amarelo, sem perceber que a bruxa má do oeste os observa. Ao final da música, Dorothy se encontra com o homem de lata, que reclamará a falta de um coração. Tem início a última canção do álbum: *Eclipse*, que termina como o álbum havia começado: com o som de coração batendo, enquanto Dorothy se esforça para ouvir o coração do homem de lata, que ele alega não ter.

A partir desse ponto, se colocarmos novamente o álbum para rodar, é possível perceber que ainda haverá certa sincronicidade, embora não tão digna de admiração como a que acontece na primeira parte. O álbum será executado, na íntegra, mais uma vez e terá início uma terceira execução do mesmo, que será interrompida no início da música *The great gig in the sky*, que estará sendo executada, portanto, pela terceira vez. Alguns momentos chamam a atenção, a partir da segunda execução do álbum, entre os quais podemos destacar: o momento em que o "homem-leão" é condecorado na "Terra de OZ", algo semelhante ao ocorrido com Dorothy quando estava na *Terra dos Munchkins*. Nesse momento, assim como ocorreu com Dorothy, a música que toca no álbum é *Money*. Além disso, no final do filme, quando Dorothy consegue, finalmente, retornar para casa, a música *Breathe – reprise* está sendo executada pela terceira vez e, no exato momento em que Dorothy acorda em sua cama, ouve-se, na música: "Home, home again". Em casa novamente! De volta ao lar! Quantas vezes essa expressão foi usada no mito, na música, na poesia, na

história, na vida... Tudo o que Odisseu (Ulisses) queria, depois de passar vinte anos longe de casa, era voltar para Ítaca, sua ilha, e reencontrar Penélope e seu filho, Telêmaco, que ele vira quando ainda era um bebê. Assim como os jovens uruguaios, após setenta dias nas montanhas geladas dos Andes, tudo o que queriam era poder ver novamente os seus entes queridos. Além disso, a vida itinerante dos astros do rock – de turnê em turnê – faz do retorno para casa um tema recorrente em suas canções.

A janela e a porta de Dorothy

Dorothy ansiava por um lugar melhor, no qual as pessoas fossem amáveis e tivessem tempo para ouvir umas às outras, e acabou encontrando dois mundos diferentes.

O primeiro, visto através da janela de Dorothy, revelou-se obscuro e cruel. Nele, as pessoas se tornam ainda piores do que realmente são e escondem os verdadeiros impulsos, que se transformam em ações no mundo em que vivemos. A Srta. Gulch, por exemplo, aparece com uma das bruxas. Esse é o lado oculto da Lua que cada um de nós carrega dentro de si.

O outro mundo, existente além da porta de Dorothy, revelou-se um mundo colorido e maravilhoso, no qual Dorothy teve toda a atenção de que sentia falta em sua casa. Nesse mundo, Dorothy não só foi ouvida, mas também tratada como uma rainha, já que sua casa, ao cair, matou uma das bruxas que aterrorizavam a terra dos anõezinhos. Este é o mundo do pensamento e das formas (e da imaginação, para alguns), cuja mensagem é a de que as pessoas podem ser melhores do que são ou parecem ser, embora até mesmo neste mundo os nossos medos – bruxas – e sentimentos de culpa sejam marcantes. Por isso, Dorothy só se sente realmente feliz ao retornar para casa.

Segundo outra concepção possível, o sonho de Dorothy é a nossa existência. O sonho que não é sonho e a realidade que não é real. A casa de Dorothy é a verdadeira morada da alma. Um dia veremos toda a nossa existência da mesma maneira como Dorothy viu a sua

experiência ao retornar, trazendo todas as lembranças, tanto do mundo tenebroso, da janela, quanto do mundo maravilhoso, da porta. Essa discussão, no entanto, abre espaço para uma reflexão filosófica tão ampla, de influência platônica, que só pode ser tratada em uma obra específica. Por ora, será abordado apenas o termo "sincronicidade".

Carl Jung, sincronicidade e *Dark Side*

O termo "sincronicidade" abrange uma gama muito ampla de fenômenos e possibilidades instigantes e desafiadoras. O tema "mexeu" com Jung, embora ele o tenha evitado por muito tempo, devido à sua complexidade, de acordo com a citação abaixo:

> Ao escrever este trabalho, cumpro, por assim dizer, uma promessa que por muitos anos não tive coragem de realizar. As dificuldades do problema e de sua apresentação me pareciam imensas; por demais grande era a responsabilidade intelectual sem a qual não se podia tratar um tema desta natureza; e, por fim, totalmente inadequada era minha preparação científica. Se venci minha hesitação e, afinal, enfrentei o problema, foi sobretudo porque minhas experiências com os fenômenos de sincronicidade se acumularam década após década, enquanto, por outro lado, minhas pesquisas sobre a história dos símbolos e, em particular, sobre o símbolo do peixe, aproximaram-me cada vez mais do problema e, afinal, porque eu vinha fazendo referências à existência deste fenômeno aqui e acolá em meus escritos, já durante vinte anos, sem porém discuti-lo mais demoradamente.[173]

O próprio Jung definiu "sincronicidade", ou "conexão sincronística", como: "... coincidência significativa de dois ou mais acontecimentos, em que se trata de algo mais do que uma probabilidade de acasos"[174]. E, embora Jung tenha sido o formulador do termo, os eventos aos quais faz alusão já são objeto de investigação dos filósofos e místicos desde a antiguidade, o que Jung admite. Além disso, com o termo "sincronicidade" poder-se-ia fazer referência a uma série de fenômenos que escapam à compreensão humana quando aplicados os recursos e conhecimentos racionalmente aceitáveis de que dispomos, como as leis da física, a lógica, a observação dos eventos, a causalidade, a linguagem, dentre outros. Entre esses fenômenos, podemos citar manifestações que são do interesse dos

seres humanos desde os primórdios, como premonição, clarividência, telepatia, *déjà vu* e muitos outros de natureza semelhante. No presente texto, no entanto, nos limitaremos a abordar uma classe específica de fenômenos, a saber, aqueles que apresentam uma semelhança e uma relação entre si, que causa espanto, embora as razões da semelhança e da relação não sejam claramente manifestas. É possível, devido às novas mídias, encontrar vários exemplos de sincronicidade, embora nem todos mereçam crédito.

De acordo com Jung, quando um número expressivo de eventos apresentam, entre si, uma sincronicidade, eles formam um grupo casual, em que o acaso é a explicação mais confortável para a relação entre os mesmos. Há casos, no entanto, continua Jung, em que os fatos se relacionam de tal maneira que já não é mais possível, para o estudante insistente, "falar" em acaso, mas sim em *coincidências significativas*, sobretudo quando parece que há uma antecipação dos fatos que se seguirão.

> Por isto, em tais casos seria inadequado falar de "acasos". Do contrário, trata-se de coincidências significativas. Comumente os casos deste gênero são explicados pela precognição, isto é, pelo conhecimento prévio. Também se fala de clarividência, de telepatia, etc., sem, contudo, saber-se explicar em que consistem estas faculdades ou que meio de transmissão elas empregam para tornar acontecimentos distantes no espaço e no tempo acessíveis à nossa percepção. Todas estas ideias são meros *nomina* [nomes]; não são conceitos científicos que possam ser considerados como afirmações de princípio. Até hoje ninguém conseguiu construir uma ponte causal entre os elementos constitutivos de uma coincidência significativa.[175]

Não pretendo, no presente texto, apresentar uma explicação para a sincronicidade, o que nem mesmo Jung fez, nem tampouco explicar a possível relação entre *O Mágico de Oz* e *Dark Side*. Pretendo, simplesmente, expor as razões que me levam a afirmar que a relação entre ambos não poderia ter sido realizada de maneira deliberada pelos integrantes do Pink Floyd, ou por alguém da produção e também defendo a hipótese de que a relação não seja apenas uma mera casualidade. Acredito que seja um fenômeno de sincronicidade, nos termos postos por Jung: uma coincidência significativa que, por alguma razão, pretende nos mostrar algo mais. A esse ponto, no entanto, voltarei no final deste capítulo, ilustrando-o com uma

alegoria.

De acordo com Jung, são três as categorias de fenômenos "sincronísticos": coincidência de um estado psíquico do observador com um acontecimento objetivo externo e simultâneo; coincidência de um estado psíquico com um acontecimento exterior correspondente que tem lugar fora do campo de percepção do observador e coincidência de um estado psíquico com um acontecimento futuro.[176] A essas três categorias seria necessário acrescentar uma quarta, para melhor compreensão do caso em questão: a coincidência do estado psíquico do observador com um acontecimento objetivo do passado, sem que houvesse o conhecimento da relação entre ambos. O nosso caso é a coincidência entre duas criações artísticas. A primeira, um filme produzido no final dos anos 1930; a segunda, um álbum de música produzido no início da década de 1970. O caso em questão, apresenta uma complicação a mais: envolve mais de um sujeito em cada uma das "pontas". Por isso, é importante que tratemos cada um deles como um evento, de maneira que teremos o seguinte quadro:

1938/1939 – Evento 1 Produção e exibição de *O Mágico de Oz* Acontecimento, fato objetivo Criação artística	**1938/1939 – Evento 2** Produção e exibição de *O Mágico de Oz* Acontecimento, fato objetivo Criação artística

Jung sugeriu a existência de uma "base arquetípica", relacionada à noção de inconsciente coletivo, sobretudo nos casos de premonição, nos quais os observadores sonharam com fatos que depois se deram. No presente caso, é necessário reconhecer que há um inconveniente, pois o termo "sincronicidade" poderia sugerir um "paralelismo" temporal, o que não é o caso. Os dois eventos se situam em "momentos" diferentes da "linha do tempo"[177] e o próprio Jung, além disso, chamou a atenção do leitor para o fato de que o emprego do termo se dá em um sentido bem mais amplo:

> Convém chamar a atenção para um possível mal-entendido que pode ser ocasionado pelo termo "sincronicidade". Escolhi este termo, porque a aparição simultânea de dois acontecimentos, ligados pela significação, mas sem ligação causal, me pareceu um critério decisivo. Emprego, pois, aqui, o conceito geral de sincronicidade, no sentido especial de coincidência, no tempo, de dois ou vários eventos, sem relação causal mas com o mesmo conteúdo significativo, em contraste com "sincronismo" cujo significado

é apenas o de ocorrência simultânea de dois fenômenos.[178]

Uma resposta viável é a de que existe uma "relação não aparente", que é atemporal e une os dois eventos. Essa hipótese ganha mais força ainda com o fato de os dois eventos terem sido "forjados" pela técnica, imaginação e criatividade humanas, podendo, em algum aspecto, se originarem de uma fonte criadora atemporal comum, pela qual os "criadores temporais" foram inspirados. Afinal, as questões sobre a capacidade criadora humana e sobre a inspiração dos artistas não estão plenamente resolvidas e, em muitos casos, a maneira como os artistas justificam as suas obras "soa" de maneira bem incomum.

Não desconheço o fato de que sobre os problemas aqui levantados, alguns manifestam ceticismo, outros, incredulidade e há também aqueles que creem já possuir uma resposta pronta, para os quais as presentes suposições poderão parecer ridículas, mas essa possibilidade não me desanima, pois muito do que aceitamos, hoje, como fato, teve início de maneira análoga. Além disso, admito que afirmações tão metafísicas em um ensaio contemporâneo de Filosofia poderão soar bem estranhas. Tal estranheza, no entanto, não se dá em virtude da Filosofia, em si, que sempre lidou com temas dessa natureza.

A seguir, apresento as razões que me levam a afirmar que a relação entre o filme *O Mágico de Oz* e o álbum *Dark Side* pode ser entendida como um caso de sincronicidade, considerando a maneira como Jung concebeu o termo. O "resultado" dessa união deu origem ao que muitos entendem como uma nova obra de arte, que é conhecida como *The Dark Side of Oz* ou [*The*] *Dark Side of the Rainbow*.

Porque a relação entre filme e álbum
não é uma mera coincidência:

- são duas obras com expressiva mensagem filosófica;
- é inegável que há uma relação entre o álbum e o filme, quando

colocados para “rodar” simultaneamente, a partir do início de ambos. Do contrário, o assunto não teria a repercussão que tem e já teria caído no esquecimento;

• o álbum é reproduzido duas vezes e parte de uma terceira reprodução e, em todas, apresenta-se a sincronicidade, que é mais contundente na primeira reprodução do álbum, conforme foi evidenciado na primeira parte do presente capítulo;

• o áudio do álbum confere um aspecto sombrio ao filme, que foi concebido originalmente como um “musical infantil”, dando um outro caráter aos personagens. Há momentos em que a música do Pink Floyd parece mais adequada às cenas do que a própria trilha sonora do filme, como é o caso da cena em que Dorothy olha para o céu, enquanto canta *Over the rainbow*, da cena em que Dorothy olha para a janela de seu quarto, enquanto o álbum toca *The great gig in the sky*, da cena das dançarinas da Terra dos Munchkins e da cena final do filme, momento em que *Breathe – reprise* está sendo reproduzida pela terceira vez e, assim que Dorothy “acorda” em casa, ouve-se *Home, home again*, na música.

Porque a relação entre filme e álbum não pode ter sido deliberada, seja por Waters ou qualquer outra pessoa da banda ou da produção:

• a produção do álbum se deu ao longo de oito meses, entre o final de 1972 e o início de 1973, enquanto a banda dividia os trabalhos em estúdio com as apresentações ao vivo das músicas, muitas das quais foram concluídas a partir das apresentações;

• a banda não admite que a semelhança seja proposital;

• a dinâmica como se deu a produção do álbum impedia que uma única pessoa pudesse ter o controle total sobre as faixas, o que seria um aspecto fundamental, se se quisesse a sincronicidade. A duração de cada faixa, por exemplo, deveria estar definida desde o início, assim como as transições. É preciso reforçar esse aspecto: da maneira como

se deu o trabalho de criação, é praticamente impossível esse controle. Algumas músicas tiveram partes de sua produção passando por mãos diferentes, como é o caso de *Time*, cuja introdução ficou à cargo do engenheiro de som Alan Parsons, conforme as citações abaixo: "Quando estávamos fazendo Time, ele (Alan Parsons) sugeriu que acrescentássemos os relógios"[179] e "Fazer todos os relógios soarem na hora certa, e isso era um processo de encontrar um momento da fita multi-trilhas, onde isto aconteceria, e então voltar lá na fita original que continha cada um dos relógios"[180];

• a criação artística é livre. Considerando que o fato só viria a público nos anos 1990, quando o Pink Floyd já estava praticamente desfeito, por que a banda correria o risco de ter um álbum associado a um filme da década de 1930, sem colher, em tempo, os frutos dessa associação?

Na sequência, uma alegoria na qual o autor ilustra o tópico "Carl Jung, sincronicidade e *Dark Side*":

Alegoria do jogo de Xadrez

Imaginemos que cada um de nós seja uma peça de um imenso tabuleiro de Xadrez[181]. O tabuleiro é o mundo no qual vivemos, as demais peças são as pessoas que conosco convivem. Aquelas com as quais podemos contar, são as que estão do "mesmo lado" que nós; as demais, com as quais não podemos contar, estão do lado oposto e os seus interesses se opõem aos nossos. De maneira semelhante à que acontece no jogo, que é regido por regras, também obedecemos a inúmeras leis, cuja transgressão pode nos causar transtornos. Da mesma maneira que a partida de Xadrez pode ser descrita através de anotações pré estabelecidas, também podemos ter a nossa história registrada nos livros, na cultura e nos hábitos.

Portanto, se somos semelhantes a uma peça do jogo de Xadrez, tudo o que conhecemos são outras peças num tabuleiro, o nosso mundo. Nenhuma delas ocupa o mesmo lugar no tabuleiro e cada uma tem a sua própria maneira de conceber a realidade à sua volta. Só

vemos as cores das peças e das casas e a nossa "história" se confunde com a de todas as outras. Quando uma peça é removida, não sabemos para onde vai e, quanto a cada um de nós, peças, não sabemos o que acontecerá no próximo lance: se continuaremos onde estamos, se seremos reposicionados no tabuleiro ou se seremos eliminados e a pequena margem de liberdade de que gozamos, quase nos faz acreditar que somos os únicos autores de nossas escolhas. Há, no entanto, uma diferença fundamental entre nós e as peças do Xadrez: uma pequena margem de liberdade que nos permite realizar o nosso potencial e também nos torna responsáveis pelos nossos atos. Se todos os eventos fossem totalmente alheios à nossa vontade, jamais poderíamos ser responsabilizados por nossos atos. Podemos dizer, se for assim, que o destino é filho do livre-arbítrio. Fazemos escolhas que, dadas as suas consequências, ampliam, ou limitam, cada vez mais a nossa capacidade de escolher.

Assim, podemos concluir que nem tudo aquilo que se apresenta como possibilidade é lícito ou bom. Seria muito simples se só se apresentassem a nós as "boas" alternativas. Dessa forma, no entanto, não precisaríamos do discernimento que nos foi dado. É imensa a gama de possibilidades, cujas reais causas nós desconhecemos, pois as conhecemos somente pelos seus efeitos. Dois lances em momentos diferentes de uma partida de xadrez (o enxadrista, por exemplo, sacrifica um bispo sabendo que cinco lances depois obterá a vitória, em virtude do sacrifício da peça) estão relacionados por uma intencionalidade que só existe na mente do enxadrista. Não poderia ser essa intencionalidade o "inconsciente coletivo" das peças? E não seria essa intencionalidade semelhante à que une os eventos de uma sincronicidade? Oh! E quanto à mente superior que nos move no tabuleiro, que é o nosso mundo, quanta coisa deve saber que nós não sabemos?!

---

167 Aristóteles define o "nó", na tragédia, como o que... "...é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é o desenlace." – ARISTÓTELES. *Poética*, p. 257. Considerando que as definições de Aristóteles continuam sendo a maior referência para a Estética, mesmo que *O Mágico de Oz* não seja uma tragédia, a aplicação dos conceitos aristotélicos na sua apreciação, e na dos filmes em geral, é

bastante pertinente. Neste caso, o "nó" do filme é o fato de Totó ter agredido a Srta. Gulch e a mesma estar à procura de Dorothy e do cachorrinho, ou seja, é a situação que já está posta antes do início do filme e que irá determinar o seu desenlace.

168 Aos que considerarem desnecessária a análise detalhada que se segue, o autor sugere que a leitura seja feita com um espírito "lúdico". Existem vários vídeos sobre o tema disponíveis na *Internet*, basta "entrar" em um *site* de busca e digitar: *Dark Side of oz, Dark Side of rainbow* ou Pink Floyd and Oz. Entre os vídeos que o autor tomou como referência, para a presente análise, destaca-se uma versão legendada, intitulada: "*Dark Side* of oz legendado", disponível em (http://www.youtube.com). Há, na verdade, uma infinidade de possíveis sincronismos, envolvendo outras bandas e outros filmes e nem tudo "vale a pena" ser visto. Alguns casos foram feitos de maneira proposital, como é o da dupla inglesa Pet Shop Boys, que, em 2005, gravou, sob encomenda, uma trilha sonora para o filme de Sergei Eisenstein, *O Encouraçado Potemkin* (1927), considerado uma das obras primas do cinema.

169 Esta informação não consta na 1ª edição deste ensaio, pois foi "descoberta" posteriormente pelo autor.

170 HARRIS J. *The Dark Side of the Moon*, p. 164.

171 BAUM, L. FRANK. *The wonderful wizard of Oz*. "You are welcome, most noble Sorceress, to the land of the Munchkins. We are so grateful to you for having killed the Wicked Witch of the East, and for setting our people free from bondage." Dorothy listened to this speech with wonder. What could the little woman possibly mean by calling her a sorceress, and saying she had killed the Wicked Witch of the East? Dorothy was an innocent, harmless little girl, who had been carried by a cyclone many miles from home; and she had never killed anything in all her life.

172 Embora os personagens tenham sido criados no início do século XX, por L. Frank Baum, é interessante que haja as duas bruxas más, a do leste e a do oeste, pois lembremo-nos de que no ano em que o filme foi lançado (1939), deu-se início à Segunda Grande Guerra, que foi influenciada pela divisão do mundo em "bloco capitalista" (oeste) e "bloco socialista" (leste), desde a Revolução russa em 1917 e que ainda produziria uma "Guerra Fria".

173 JUNG, C. G. *Sincronicidade*, p. IX

174 Ibid., p. 84.

175 Ibid., p. 86.

176 Conforme: JUNG, C. G. *Sincronicidade*, pp. 89-90.

177 A expressão "linha do tempo", neste ponto, não expressa, necessariamente, uma linearidade temporal, mas a conexão temporal e a "distância" temporal entre os eventos.

178 JUNG, C. G. *Sincronicidade*, p. 19.

179 D. Gilmour, Documentário *Dark Side*.

180 A. Parsons, Documentário *Dark Side*.

181 Schopenhauer aborda semelhante analogia na obra *Aforismos para a sabedoria de vida*. Sua intenção, no entanto, não é exatamente a mesma que move o autor do presente ensaio.

10 – Pink Floyd em Pompeia

> *Visto de Pompeia, parecia que um forte braço pardo tinha dado um golpe e rompido o pico e pretendia fazer um buraco no teto do céu — bang-bang: aquele estalo duplo — e então um ronco forte, diferente de qualquer outro som da natureza, chegou rolando pela planície. [...] Da padaria ao lado, e pela rua toda, pessoas saíam para olhar o Vesúvio, protegendo os olhos, o rosto virado para aquele novo sol escuro que nascia no norte sobre seu trovejante plinto de rocha. Ouviram-se alguns gritos, mas não houve um pânico geral. Ainda estava cedo demais, a coisa era muito apavorante – muito estranha e remota – para ser percebida como uma ameaça imediata.*
>
> Richard Harris, Pompeia

Sobre *Pink Floyd Live at Pompeii* [1972]
e sua relação com *The Dark Side of the Moon*.

Existem, pelo menos, três versões oficiais do filme *Pink Floyd Live at Pompeii*: a primeira, considerada original, de 1972; a segunda, de 1974, que foi lançada em fita VHS e, posteriormente, em DVD e a terceira, que é uma edição de 2002, chamada de *The Director's Cut* [a versão do diretor]. Algumas versões, cujas edições são de datas posteriores à realização de *Dark Side*, incluem faixas desse álbum. Esse fato, por si só, já serve como um argumento a favor da relação entre *Live at Pompeii* e *Dark Side*. A versão de 2002 [*The Director's Cut*][182] é a que serve de base para este capítulo, embora outras tenham sido também consideradas e consultadas.

A primeira observação a ser feita é responder a uma pergunta que poderia surgir espontaneamente: "Como pode ser feita uma relação entre *Live at Pompeii* e *Dark Side*, se *Live at Pompeii* trata-se de uma apresentação com músicas de outros álbuns e não músicas próprias?". Sim, a princípio, isso poderia representar um problema. No

entanto, além da influência musical, interessa também a influência do próprio momento histórico vivido pelo mundo e pelos integrantes da banda. As músicas escolhidas para serem interpretadas em Pompeia possivelmente não foram escolhidas de forma aleatória. Além disso, a própria presença, em Pompeia, da banda, da equipe técnica e de todos que participaram da realização de *Live at Pompeii*, pode ter exercido influência sobre o grupo e, sobretudo, sobre seu principal compositor naquele momento, Roger Waters, o que culminaria na presença de todos esses elementos, de alguma forma, expressos nas melodias e letras de *Dark Side*, cuja concepção, execuções públicas, gravação, mixagem e finalização se deram ao longo de um período de oito meses, de junho de 1972 a janeiro de 1973.

Live At Pompeii também pode apresentar uma resposta plausível para uma questão ainda em aberto pelos estudiosos da obra do Pink Floyd, a saber: como a banda definiu o seu estilo, a partir das influências recebidas e dos estilos aos quais se dedicou, desde o início da carreira, em meados dos anos 1960? Não tenho a pretensão de responder amplamente essa questão, mas irei me ater a um ponto específico, que é a transição do chamado "Space Rock", que, de certa forma, definiu a "Era Barrett", marcado mais pelo teor espontâneo e inconsciente [uso a palavra em um sentido não pejorativo], para o Rock psicológico, progressivo e mais consciente [e até político], que passou a ser a tônica, a partir do momento em que Waters assumiu o papel de principal compositor.

É sabido que o Pink Floyd não se comportou de forma convencional desde o início, não se submetendo ao "ritual" imposto à maioria das bandas que fizeram sucesso nos anos ١٩٦٠, conforme registrado em outro capítulo deste livro: "Ele [Syd] tentou saltar as fases corporal (*iê-iê-iê*) e política (antiguerra) do rock, inventando o *space rock*, ensaiando o progressivo e retirando o psicodélico do *underground*".

Outros autores também atentaram para o fato de que a banda recusou os rótulos e algumas das imposições da época. Raimondo Simonetti, em seu livro "*Pink Floyd: la folle logica*", cita a seguinte fala de Roger Waters:

> A juventude inglesa está mudando, a moral *beat*[183] [batida] não significa nada para nós. A nossa geração está consciente de que a rebelião é inútil quando a sociedade consegue capturá-la e prendê-la na sociedade de consumo, como tem feio com o *beat*, para o qual é rebelde não a pessoa que protesta, mas a que se veste de certa maneira.[184]

Da mesma forma, outros atentaram para a demora da banda pela definição de um estilo, após a saída de Syd Barrett, tendo transformado essa lacuna em uma fase de muito experimentalismo, até encontrar realmente o som e a atitude que a caracterizariam.

A hipótese que defendo é a de que *Live at Pompeii* exerceu forte influência nos rumos que a banda assumiria e é o momento que marca essa "virada", que passa a definir o que seriam os seus próximos anos e trabalhos, o que inclui as que são consideradas, pelos críticos, as principais obras do Pink Floyd: *Dark Side* e *The Wall*, embora haja, no público que curte a banda, discordâncias em relação a quais seriam as suas grandes obras. O fato de *Live at Pompeii* ter sido concebido como uma coletânea, sem composições próprias, não contradiz a hipótese, pois o argumento está centrado no interesse da banda em fazer a apresentação no local e também pela própria escolha das músicas a serem tocadas na apresentação e presentes no filme. A experiência de estar nas escavações de Pompeia é muito intensa. As apresentações do Pink Floyd, para as gravações do filme, romperam com um silêncio de quase 2 mil anos no núcleo antigo da cidade, que ficou "adormecido" e escondido, depois da erupção do vulcão Vesúvio, no ano de 79 d.C. No local antes reservado aos gladiadores, na parte subterrânea do Ginásio, hoje é reproduzido o som do Pink Floyd (im.03 e 04), junto a uma exposição de imagens do grupo.

Quanto ao evento que destruiu a cidade e a "guardou" para o futuro, trata-se de um acontecimento histórico inquestionável, ocorrido no ano de 79 d.C. e, ainda hoje, a busca por uma datação exata continua a desafiar os pesquisadores. Durante séculos, considerou-se que a erupção que causou o catastrófico fim de Pompeia tivesse acontecido em agosto de 79 d.C., devido a uma carta escrita por Plínio, o Jovem, testemunha da erupção. No entanto, alguns estudiosos já vinham questionando essa data. Um desses, Alberto

Angela, escreveu no livro *I tre giorni di Pompei, p. 09*:

> Quanto à datação da erupção, tradicionalmente aceita como 24 de agosto de 79 d.C., eu tomei a decisão de me ater à tese 'outonal' que – à base de estudos e observações precisas – considera a data de cerca de dois meses depois, em 24 de outubro do mesmo ano.

Em outubro de 2018, foi noticiada, pelo jornal italiano *La Repubblica*, a descoberta de um grafite na parede de uma casa na área arqueológica Regio V, nas escavações de Pompeia. O escrito faz referência a uma data e os estudos demonstraram tratar-se do dia 17 de outubro de 79. Portanto, a erupção fatal ocorreu depois dessa data, mas não foi muito depois, pois, como foi feito com carvão, a inscrição não duraria muito tempo, caso não tivesse ocorrido a erupção, cujos efeitos preservaram a inscrição. Portanto, é quase certo que a erupção tenha ocorrido em 24 de outubro de 79 d.C.

A cidade e sua história, interrompida catastroficamente, evoca, nos dias atuais, os temas que estão presentes no álbum, como ética e moral, de *Us and Them*, pois muitos, ao longo do tempo, associaram a catástrofe ocorrida a um castigo divino, em virtude dos hábitos moralmente questionáveis atribuídos a boa parte dos habitantes de Pompeia, à época.

Relatos de castigos e catástrofes são comuns na literatura universal, sobretudo no contexto religioso. Os casos mais conhecidos são das cidades bíblicas de Sodoma e Gomorra, a diferença fundamental, no caso de Pompeia, é que, nesse caso, as evidências da catástrofe são muito mais marcantes.

Também encontramos relação com as questões propostas na música *Money*, pois tanto os relatos, quanto às descobertas das escavações, revelaram que a cidade era um lugar de muita riqueza e fartura, reservados a habitantes, em sua maioria, abastados que podiam dar a si mesmos o luxo de terem mais de uma residência, em cidades diferentes.

Quanto à música *Time*, a impressão que os visitantes têm é a de que o tempo parou em Pompeia. Se o tempo pode ser relacionado ao

movimento e à mudança, ali tudo permanece da mesma forma que há quase 2 mil anos, a não ser pela presença dos visitantes. A paisagem geral e as diversas paisagens que a cidade oferece se assemelham a fotografias tridimensionais, que captaram e congelaram parte da história, entre as quais, as mais impactantes são as das "esculturas" humanas produzidas a partir dos "moldes" deixados por toda a matéria lançada pelo Vesúvio.

O processo que permitiu que as formas dos corpos das vítimas fossem preservadas é bem complexo. Como parte do material expelido pelo vulcão, principalmente as cinzas, aderiu às formas dos corpos das vítimas, foi possível manter o seu formato intacto pelos séculos. Resumidamente, trata-se de uma técnica desenvolvida por Giuseppe Fiorelli, que foi diretor das escavações na segunda metade do século XIX, que permite preencher com gesso o que seriam os moldes deixados pelo evento. Dessa forma, tornou-se possível a obtenção de uma espécie de escultura, muito fiel, de cada corpo. Merece destaque o fato de que em muitos textos disponíveis, utiliza-se o termo "esqueleto petrificado" para fazer referência a esses "corpos", o que não está correto. No caso de Pompeia e, mais especificamente, dessas esculturas, o que houve foi uma preservação da forma do corpo, antes mesmo de sua decomposição. Isso não significa que todas as pessoas tenham encontrado esse tipo de morte. Muito próximo a Pompeia, na cidade de Herculano, a mesma erupção também foi catastrófica e causou outros tipos de morte, devido ao material que invadiu a cidade.

Essas "esculturas" em Pompeia, tanto de seres humanos, quanto de animais, são impressionantes e não é possível permanecer insensível diante delas. A expressão de pânico (im.05) no semblante de um indivíduo que tenta, desesperadamente, proteger a família nos instantes críticos, ficou escondida por séculos. Isso também nos remete à música *Breathe* e ao sentido da vida e da morte. O que significa viver? O que significa morrer? Qual o sentido da vida? São questões que invadem a mente de qualquer pessoa que visite a cidade e estão completamente relacionadas às questões propostas em *Dark Side*.

Entre as imagens das escavações em Pompeia, que aparecem em

diferentes momentos do filme, destacam-se as externas, de praças, casas, comércio, templos e as internas, que revelam muito do que era o modo de vida de então, com destaque para o interior de residências e lugares como Casa do Fauno, Casa dos Vettii, Villa dei Misteri, Teatro Grande, Forum, Orto dei Fuggiaschi, dentre outros.

Descrição comentada do filme

O filme original tem duração 60 minutos e inicia com a banda, durante a noite, tocando *Careful with that axe, Eugene* (1969), apresentando, de forma intercalada, a imagem da banda e imagens de Pompeia, do Vesúvio e de erupções de outros vulcões. A música é predominantemente instrumental, mas contém uma parte vocal que é praticamente sussurrada e diz:

Embaixo, embaixo, embaixo, embaixo.

A estrela grita.

Sob as mentiras.

Mentira, mentira.

Cuidado... Cuidado...

Tenha cuidado com esse machado, Eugene.

As estrelas estão gritando alto[185].

Quando Roger Waters faz as partes vocais mais fortes da música, que se assemelham a gritos, ao mesmo tempo, o vídeo apresenta a imagem de erupções vulcânicas violentas. É inevitável que os gritos de Waters sejam associados ao desespero das pessoas que viveram os momentos críticos da erupção, naquele lugar, quase 2 mil anos atrás. Dadas as circunstâncias, sabe-se que muitas não tiveram tempo sequer de esboçar uma defesa, enquanto outras, que conseguiram se abrigar, foram surpreendidas pela destruição completa desses abrigos.

A segunda música é *Saucerful of Secrets*, do álbum homônimo

(1968), que é uma música experimental e toda instrumental, cuja combinação irregular de acordes e sons se encaixam muito bem na atmosfera de Pompeia. Mason dá o ritmo acelerado com a bateria, enquanto Gilmour produz sons distorcidos com a guitarra, Wright faz o mesmo ao piano, tocando as teclas quase que agressivamente, de maneira não muito compatível com a sua maneira técnica e sutil de tocar e, Waters, por sua vez, começa acompanhando o ritmo da bateria, em pratos e no gongo. A sua imagem tocando o gongo é utilizada na capa do filme. Como é uma apresentação diurna, é possível ver as partes do anfiteatro e, nessa faixa, é também quando aparecem as primeiras imagens das escavações de Pompeia e uma vista do anfiteatro, do alto, mostrando a banda e o aparato técnico. A música assume um ritmo mais melódico e introspectivo e, nesse momento, Waters assume o contrabaixo. Na tela aparecem imagens de tomadas da banda intercaladas com cenas de catástrofes, prédios desabando, pessoas desabrigadas, dentre outras. A voz de Gilmour começa a entoar um canto triste, que evoca os acontecimentos, os sentimentos e os lamentos dos habitantes da antiga Pompeia.

A terceira música é *One of These Days*, gravada à noite. Começa com o forte ritmo dado pelo baixo de Waters e a bateria de Mason. Gilmour, na guitarra e Wright, nos teclados, se limitam, a princípio, a acompanhá-los. Durante a execução da música, aparecem imagens que fazem alusão à superfície lunar, o que pode ser entendido já como um antecipação da temática que viria a ser a base de um dos próximos álbuns, *The Dark Side of the Moon*. A expressão de Mason, na bateria, é impactante: o olhar perdido e "chapado" parece revelar um estado de consciência alterado. Nessa interpretação não resta a menor dúvida de que o esforço físico maior é o seu, o que, de certa forma, é comum para os bateristas. São verdadeiros "atletas" da música. Ao final da canção, a imagem mostrada é a da cápsula lunar fazendo o seu pouso na superfície da Lua, fato ocorrido em 1969, cerca de três anos antes da produção de *Live at Pompeii*. Creio que não seja exagero dizer que, nesse momento, o Pink Floyd também pousou na Lua.

Tem início a quarta música, *Set the Controls for the Heart of the Sun*. Waters, sem o baixo, faz os vocais, enquanto aparecem imagens

do interior de casas descobertas nas escavações de Pompeia, sobretudo aquelas em que predominam pinturas no interior, algumas delas fazem alusão aos hábitos cotidianos, à sexualidade, o culto aos deuses. Também aparecem imagens do Sol, de fogo. A música caminha para um clímax marcado pela bateria de Mason, depois retorna ao ritmo inicial. Nesse momento, como imagem de fundo para Wright e os teclados, aparecem imagens das "esculturas" de corpos, com destaque para os que foram encontrados no *Orto dei Fuggiaschi*. Um dos trechos da música faz alusão aos aspectos sombrios da existência, de que o nascimento se origina nas sombras, ou no caos:

Sobre a montanha, observando o vigia
Rompendo a escuridão, despertando a vinha
A manhã nascente nasce na sombra
O amor é a sombra que amadurece o vinho
Ajuste os controles para o coração do Sol
O coração do Sol, o coração do Sol[186]

A alusão às sombras e ao surgimento do dia também evoca elementos da astronomia, sempre presentes na música *pinkfloydiana*, desde a Era Barrett, como o Eclipse, por exemplo. Cabe lembrar que no álbum *Dark Side* há uma música com o título *Eclipse* e o primeiro nome dado ao álbum, quando ele ainda estava sendo esboçado e era apresentado em *shows* que eram apresentados com o título de *Eclipse: uma peça para lunáticos variados*. Além disso, a Lua, representando a noite, é sempre pensada em oposição ao Sol, que representa o dia, a luz. E aqui também cabe a referência a outro trecho da música: "Observe o homem que delira junto ao muro [*The Wall*] / Fazendo o esboço de suas perguntas para o céu.". Este homem não poderia ser o próprio Waters, esboçando as letras de grandes obras futuras, *Dark Side* e *The Wall*? E quanto cito Waters, especificamente, em nenhum momento desmereço a importância dos demais integrantes, pois reconheço a grande participação de todos, inclusive da presença

espiritual e simbólica de Syd Barrett, em todas essas obras.

Em seguida, o filme exibe a longa música *Echoes*, que é dividida em duas partes e ocupa, originalmente, todo o lado B do álbum *Meddle* [1971]. Iniciando por *Echoes Part 1*, o filme mostra tanto imagens feitas no anfiteatro de Pompeia, quanto imagens de estúdio, nas quais Rick Wright aparece de barba feita, enquanto que nas gravações em Pompeia, ele está de barba cerrada. Isso indica que pode ter havido um intervalo maior de tempo entre as gravações em Pompeia e as em estúdio. Novamente, são exibidas tanto imagens espaciais, quanto de Pompeia. Entre as espaciais, se destaca uma que mostra a Terra sendo vista a partir da Lua.

A relação de *Echoes*, que é considerada pela maioria dos críticos a mais *pinkfloydiana* das canções, com *Dark Side* é inegável. Podemos enumerar vários elementos que nos fazem defender essa hipótese. Quanto à execução da música, ela tem início com o som repetido do teclado de Wright que, em seguida, é acompanhado por todos, numa progressão, até que entram os vocais de Gilmour e Wright. A maneira como eles cantam, tanto no tom e no timbre da voz de cada um, quanto na suavidade do andamento, remete ao que seria reproduzido na faixa *Time*, do álbum *Dark Side*, com a diferença de que, em *Time*, a voz de Gilmour soa mais agressiva, enquanto Wright permanece no mesmo tom e altura. A letra, na primeira parte, remete ao mundo submarino, mas desconfia-se que, originalmente, a intenção era incluir temas espaciais, mas isso foi evitado devido a toda a fama que o Pink Floyd já vinha recebendo de ser uma banda de Rock Espacial.

Nessa primeira parte destaca-se o seguinte trecho da letra:

Estranhos passando na rua

Acidentalmente dois olhares se encontram

E eu sou você e o que eu vejo sou eu.

Vejamos como esses versos se assemelham aos versos da faixa *Us and Them*, de *Dark Side*:

Nós e eles. E depois de tudo,

Somos apenas homens comuns. Eu e você.

São dois trechos que remetem aos mesmos significados: empatia e alteridade. Em outros termos, remetem à necessidade e à importância de os seres humanos saberem se colocar no lugar do outro, de se sentirem semelhantes.

São muitas as curiosidades e polêmicas relacionadas às canções do Pink Floyd e seria impossível nos determos em todos, mas, no caso de *Echoes*, vale lembrar o possível plágio cometido por Andrew Lloyd Webber, na música *The Phantom of the Opera* [1986]. A música contém um trecho muito semelhante à parte que se segue aos refrões cantados por Wright e Gilmour. Sobre o caso, Waters fez a seguinte afirmação, em entrevista:

> Sim, o começo daquela maldita música *Phantom* é do Echoes. [...] É a mesma assinatura de tempo – é 12/8 – e é a mesma estrutura e são as mesmas notas e é o mesmo tudo. Desgraçado. Provavelmente é acionável. É realmente! Mas eu acho que a vida é muito longa para se preocupar em processar o "fodão" Andrew Lloyd Webber. Eu acho que isto pode me fazer realmente sombrio.[187]

Quanto a esse caso, seria interessante ter uma resposta de Webber, que já havia sido acusado de plágio por outras composições. No entanto, tudo indica que não exista uma resposta, até mesmo porque não houve uma acusação formal por parte de Roger Waters e do Pink Floyd.

Na sequência, e finalizando o filme, segue *Echoes Part 2*, que tem início exibindo imagens dos quatro integrantes caminhando e correndo em áreas vulcânicas, seguidas de uma longa sequência de imagens das escavações de Pompeia. A "atmosfera" é a mesma. Nesse momento, a música se assemelha muito ao som de uma trilha sonora, o que também é pertinente com a carreira musical da banda, que já havia realizado outras trilhas. É interessante pensar que a música, escrita algum tempo antes, serve perfeitamente como fundo musical para as imagens, não só dos integrantes, como também das imagens

das escavações e suas construções antigas e abandonadas.

Na letra de *Echoes Part 2*, também cantada em dueto por Wright e Gilmour, merece destaque, para esse relato, o seguinte trecho:

E através de uma janela no muro
Fluem nas asas da luz do sol
Um milhão de embaixadores brilhantes da manhã

E ninguém canta canções de ninar para mim
E ninguém me faz fechar os olhos
[...] E ligo para você do outro lado do Céu

Mais uma vez aparece o muro [*The Wall*], que é recorrente nas letras da banda e de Waters. E, nos versos finais, os sentimentos de abandono e solidão, que também retornarão em *Dark Side*. A última frase parece anunciar a busca pelo "outro lado da Lua". Enquanto a banda toca a parte final da música, uma bela sequência de imagens espaciais é exibida novamente. Ao final da música *Echoes*, dá-se o final da versão do filme utilizada para essa descrição comentada. As últimas imagens são da banda no anfiteatro, intercaladas com imagens espaciais e aparecem as legendas finais, com os seguintes dizeres: *Pink Floyd Live at Pompeii. The Director 's Cut*. Seguidos pelos nomes e funções de todos que colaboraram e trabalharam na produção, com referência, inclusive, às agências que cederam as imagens, não produzidas pelos próprios diretores e editores, utilizadas no filme. Os caracteres finais são: *Based on an idea and directed by Adrian Maben. Copyright Universal Pictures. Visual Programming Limited 2002.*

A relação entre Pink Floyd e Itália

Na Itália, no primeiro semestre de 2017, descobri que os italianos

são os maiores fãs do Pink Floyd, talvez mais até mesmo que os ingleses. De fato, existe uma ligação muito forte entre a banda e a Itália, que vai além do fato de terem produzido um álbum e filme em Pompeia. A própria história pessoal de Roger Waters, que se tornou o líder e principal compositor da banda, depois da saída de Syd Barrett, está fortemente ligada ao território italiano. Waters, com poucos meses de idade, perdeu o pai, o tenente Eric Fletcher Waters, que foi vitimado numa batalha da Segunda Guerra Mundial, fato esse que marcou toda a sua existência e sua criação musical.

Em uma das músicas do álbum *The Wall*, que foi o tema do *show* em Berlim, ele declara: "*Papai voou através do oceano, deixando apenas uma lembrança, uma fotografia no álbum de família. Papai, o que mais você deixou para mim? De qualquer maneira foi apenas um tijolo no muro*". A morte aconteceu em território italiano, no ano de 1944, durante a aterrissagem das forças aliadas em Anzio, em uma região aberta e, então, despovoada, onde hoje se encontra a cidade de Aprilia. É digno de nota que Waters só tenha sabido dos detalhes da morte do pai, como data, horário e local exatos, em 2013, com a descoberta de diários de guerra guardados por quase 70 anos. Eric Fletcher Waters é homenageado no painel 5 do *Cassino Memorial,* Itália. O seu corpo nunca foi encontrado, informação essa que consta no painel.

Além da morte de Eric Fletcher Waters, na 2ª Guerra Mundial, a família Waters já havia perdido um dos seus integrantes em outra guerra. Trata-se de George Henry Waters, avô paterno de Roger, que faleceu em 1916, quando pertencia aos quadros da Marinha Real Inglesa, na França. O seu corpo encontra-se sepultado em território francês, no Maroeuil British Cemetery.

Em 2016, 44 anos depois de *Live at Pompeii*, a música do Pink Floyd voltou a ser ouvida no Anfiteatro de Pompeia. Dessa vez, uma apresentação de David Gilmour e banda, que contou, inclusive, com a participação de um músico brasileiro: o saxofonista João Mello.

Em Roma, no período de fevereiro a maio de 2017, o autor deste ensaio conheceu um projeto muito interessante, denominado Lezione

di Rock [Aula ou lição de Rock]. Trata-se de uma audição comentada do álbum *Dark Side*, explorando todos os recursos sonoros e tecnológicos e as reflexões que o álbum permite. O evento é organizado e apresentado pelos italianos Ernesto Assante e Gino Castaldo, que também fazem o mesmo trabalho com outros artistas e obras.

---

182 Ordem das músicas: 1. Careful with That Axe, Eugene (Lado B do *single* "Point Me at the Sky", 1968) / 2. *A Saucerful of Secrets* (do álbum *A Saucerful of Secrets*, 1968) / 3. One of These Days (do álbum *Meddle*, 1971) / 4. Set the Controls for the Heart of the Sun (do álbum *A Saucerful of Secrets*, 1968) / 5. Echoes, Part 1 (do *Meddle*, 1971) / 6. Echoes, Part 2 (do *Meddle*, 1971).

183 *Beat* [batida]. Ritmo cadenciado. De modo específico, é o nome como ficou conhecido um gênero surgido no Reino Unido, na década de 1960, também chamado *Merseybeat* ou *Brumbeat*, conforme o caso. Unia elementos de outros gêneros e ritmos, como o *Skiffle* e o *R&B*. Waters critica o caráter previsível e alienante deste gênero.

184 SIMONETTI, Raimondo. *La folle logica*, p. 34. [Tradução do italiano, do autor].

185 Down, down. Down, down / The star is screaming / Beneath the lies / Lie, lie. / Careful... Careful... Careful with that axe, Eugene / The stars are screaming loud / Tsch.

186 Over the mountain watching the watcher / Breaking the darkness waking the grapevine / Morning to birth is born into shadow / Love is the shadow that ripens the wine / Set the controls for the heart of the sun / The heart of the sun, the heart of the sun.

187 Yeah, the beginning of that bloody *Phantom* song is from Echoes. […] It's the same time signature – it's 12/8 – and it's the same structure and it's the same notes and it's the same everything. Bastard. It probably is actionable. It really is! But I think that life's too long to bother with suing Andrew fucking Lloyd Webber. I think that might make me really gloomy. In: Who the hell does Roger Waters think he is? – http://www. pinkfloydz.com/ interviews/roger-waters-interviewarticle-q-magazine-november-1992/ [07/01/2019].

11 – A filosofia e Deus

> *Os homens, conscientes de sua impotência para conhecer os objetos sensíveis, mesmo que prestem a essa fé (que deve ser persuasiva pra eles de uma maneira geral) toda a honra devida, não podem contudo facilmente persuadir-se que a aplicação constante em vista de uma conduta moralmente boa é tudo o que Deus exige dos homens para que se tornem em seu império súditos que lhe sejam agradáveis.*
>
> Immanuel Kant

Deus é praticamente ignorado no álbum *Dark Side*. Só aparece uma vez, na música *Us and Them*, ainda assim numa expressão usual (*God only knows*) na qual a música não se detém. As omissões, no entanto, também podem ter muito a nos dizer. A – quase – ausência de Deus no álbum, não poderia ser o reflexo do ceticismo e do ateísmo que imperam na contemporaneidade[188]?

Na condição de professor de Filosofia, poucas são as aulas em que não ouço as seguintes questões: "Você acredita em Deus?", "Professor, Deus existe?". O presente texto, além de abordar a omissão do tema no álbum, também é uma tentativa de dar resposta a essas questões.

Observa-se, nos dias atuais, sobretudo entre os jovens, uma associação entre filosofia e ateísmo. Devido às mais diversas razões, passou-se a pensar que a filosofia é incompatível com a crença em Deus, o que, evidentemente, é um erro, pois o fato de existirem filósofos declaradamente ateístas, não torna a filosofia, em si mesma, ateísta. A filosofia busca, e isso é salutar para o pensamento, analisar criticamente as crenças e mistificações cuja defesa seja fundamentada, unicamente, em elementos de ordem sobrenatural.

Embora muitos, atualmente, acusem a filosofia de ateísmo, podemos afirmar, com segurança, que a maioria dos grandes filósofos, ao longo da história da humanidade, aceitava e aceita a existência de

uma realidade superior, que pode ser denominada pela palavra *Deus*, ou por outros termos, tais como: deuses, divindade, Demiurgo, dentre outros. Para corroborar essa afirmação, é interessante que façamos uma apresentação resumida das ideias de alguns filósofos, desde os pré-socráticos, até os dias atuais, com a intenção de demonstrar que, para os mesmos, Deus É! E a crença nele é justificável.

Antes, porém, de passarmos à apresentação, verifiquemos as razões do ateísmo atribuído à filosofia, tema com o qual Hegel já havia se ocupado, como evidencia a citação a seguir:

> Foi por causa da forma que a filosofia experimentou censuras e acusações do ponto de vista religioso; e, em sentido contrário, por causa de seu conteúdo especulativo [recebeu censuras] da parte de uma assim-chamada filosofia, como também da parte de uma piedade sem-conteúdo; para o ponto de vista religioso, a filosofia teria nela demasiado pouco de Deus; para essa [visão contrária], ela teria Deus em excesso.[189]

Embora existam posturas filosóficas ateístas e materialistas desde a antiguidade, foi a partir dos séculos XVIII e XIX, com o advento do Iluminismo e com os escritos de Darwin, Marx, Nietzsche, Freud e Sartre, que o ateísmo e o agnosticismo ganharam força e projeção como posturas filosóficas possíveis, em grande parte devido a todo o pessimismo e desencanto com a existência humana, próprias da contemporaneidade, marcadas pela frustração diante do fracasso dos ideais iluministas e pela decadência do romantismo. O século XX completou o "serviço", fornecendo um material inesgotável para a alimentação do pessimismo, através das suas duas Grandes Guerras, uma infinidade de conflitos regionais, com justificativas étnicas e religiosas, além do surgimento de uma diversidade muito grande de facções terroristas, da crescente violência nas grandes cidades, da proliferação de epidemias devido às más condições de higiene nos países pobres, do aumento do número de vítimas das catástrofes naturais, tais como furacões, tornados, vulcões, dentre outros.

Todos esses elementos somados forneceram argumentos favoráveis aos que defendem a inexistência de uma ordem superior criadora e mantenedora do universo, pois: "Que ordem é essa que pode criar um mundo e não pode minimizar os seus problemas? O

mundo teria fugido do controle de Deus? Ou será que ele nem sequer existe? Existe lugar para Deus num mundo tão caótico?". Caos este que, de certa forma, também é um dos temas do álbum *Dark Side*[190]. Esse cenário tornou-se o terreno para o surgimento de filosofias que buscavam explicar o mundo sem ter que apelar para a divindade, mas apenas para a condição humana de existir num mundo desprovido de sentido, como é o caso do existencialismo ateísta de J. P. Sartre.

No entanto, tais filosofias não são menos importantes devido ao fato de negarem a existência de Deus. Elas podem fazer com que os crentes reavaliem as bases de sua crença, podem nos alertar para os males decorrentes do fanatismo religioso e evidenciam a falta de compaixão num mundo considerado, em sua maioria, devoto.

É necessário reconhecer, no entanto, que nem todo ateísmo é produto do pessimismo diante do sofrimento do mundo, pois há a aquele que provém simplesmente de um afastamento do mundo das crenças e das mistificações, numa postura que poderia ser chamada de "preventiva": "se não é possível compreender racionalmente o objeto de uma crença, é preferível afastar-se de todas, para não tomar algo inexistente, como existente".

Passemos agora à apresentação da maneira como alguns filósofos abordaram a divindade ao longo da história da filosofia.

Heráclito

Deus: dia-noite, inverno-verão, guerra-paz, saciedade-fome, mas se altera como o fogo quando se confunde à fumaça, recebendo um nome conforme o gosto de cada um.[191]

Para Deus são belas todas as coisas e boas e justas, mas os homens umas tomam (como) injustas, outras (como) justas. (Porfírio, Questões Homéricas, Ilíada, IV, 4).[192]

Platão

Mas, quanto ao autor e pai deste universo é tarefa difícil encontrá-lo e, uma vez encontrado, impossível indicar o que seja. Outro ponto que precisamos deixar claro é saber qual dos dois modelos tinha em vista o arquiteto quando o construiu: o imutável e sempre igual a si mesmo ou o que está sujeito ao nascimento? Ora, se este mundo é belo e for bom seu construtor, sem dúvida nenhuma este fixara a vista no modelo eterno; e se for o que nem se poderá mencionar, no modelo sujeito ao nascimento. Mas, para todos nós é mais do que claro que ele tinha em mira o paradigma eterno; entre as coisas nascidas não há o que seja mais belo do que o mundo, sendo seu autor a melhor das causas.[193]

Aristóteles

Na visão aristotélica de Deus não está presente a mesma transcendência platônica. Prevalece em Aristóteles a noção de Deus como o Primeiro Motor Imóvel, ao qual toda a cadeia de movimentos está filiada. Na obra *Metafísica*, Aristóteles escreveu:

"Mas é evidente que existe um primeiro princípio, e as causas das coisas nem constituem uma série infinita, nem são infinitamente variadas em espécie. Com efeito, nem pode uma coisa proceder de outra, como de um princípio material, *ad infinitum* (p. ex., a carne da terra, a terra do ar, o ar do fogo e assim por diante, sem nunca parar), nem pode a origem do movimento formar uma série infinita (o homem, por exemplo, sofrendo a ação do ar, o ar a do Sol, o Sol a da Discórdia, e assim indefinidamente). Da mesma forma, as causas não podem prosseguir *ad infinitum* – caminhar a bem da saúde, a saúde a bem da felicidade, a felicidade a bem de algo mais, e assim sempre uma coisa a bem de outra. (...) Mas, das séries que são infinitas desse modo, e do infinito em geral, todos os termos, até o presente, são igualmente intermediários; de modo que, se não existe um primeiro, não existe causa nenhuma".[194]

"Se Deus goza eternamente essa felicidade que nós só conhecemos por instantes, tal coisa nos enche de admiração, e mais

ainda se a sua felicidade é maior. E maior é, seguramente. A vida reside nele, porque a atualidade do pensamento é vida, e Deus é essa atualidade; a atualidade autônoma de Deus é a vida perfeita e eterna. Dizemos, pois, que Deus é ser vivo, eterno, supremamente bom, de sorte que a ele pertencem a vida e a duração contínua e eterna; pois isso é Deus".[195]

Para Aristóteles, é inconcebível que o movimento tenha início sem que haja um motor inicial e, havendo esse motor, também é inconcebível que ele seja móvel, pois assim não seria ele o princípio do movimento, havendo um princípio anterior a ele. Para Aristóteles, todos os seres – substâncias – existem em ato e em potência. Ato é a condição atual do ser, aquilo que a substância é no presente momento; potência é tudo aquilo que a substância pode vir a ser, são as suas potencialidades. Uma criança em ato, é um adulto em potência. Uma semente em ato, é uma planta em potência. Deus, no entanto, é o ser no qual a potência e o ato coincidem, pois tudo aquilo que ele poderia ser, ele é, sempre foi e sempre será; não tendo havido um momento em que ele não existiu, não havendo um momento em que ele não existirá.

Maravilhosa é a comparação feita por Aristóteles entre o supremo bem – Deus – e o comandante de um exército. Assim como o bem do exército reside tanto na sua ordem como no seu comandante, mais no comandante do que na ordem, pois a ordem também depende do comandante, assim também a ordem do mundo reside no supremo bem. Essa comparação nos remete ao episódio bíblico narrado nos evangelhos do encontro entre Jesus, o Cristo, com o centurião romano que solicita a cura de um serviçal, dizendo ao Cristo que bastaria uma ordem sua para que a cura se realizasse. Assim como o centurião não colocava em dúvida o fato de que os seus comandados obedeceriam às suas ordens, ele aplica o mesmo raciocínio ao Cristo. Para Jesus Cristo, o filho de Deus, tendo Ele todo o universo sob as suas ordens, bastaria uma ordem sua para que a cura se realizasse imediatamente. Esse episódio (Mt 8, 5-13 / Lc 7, 1-10) é tido como um admirável exemplo do poder da fé.

Plotino

Quando uma alma chega a conhecer a si mesma, vê que seu movimento não se dá em linha reta (exceto quando ele sofre uma ruptura), mas que o movimento conforme a sua natureza é como um círculo ao redor de algo – não de algo exterior, mas de um centro, a partir do qual provém o círculo. Então, essa alma se moverá ao redor desse centro do qual ela provém e dependerá dele, dirigindo-se para esse centro para o qual todas as almas deveriam se dirigir, mas para o qual só as almas dos deuses se dirigem de maneira contínua. É justamente por se dirigirem para esse centro que elas são deuses, e o que coincide com este centro é Deus. Porém, o que se afasta muito dele é o homem comum e os animais selvagens.[196]

Santo Agostinho

Que sois, portanto, meu Deus? Que sois Vós, pergunto, senão Senhor Deus? E que outro Senhor há além do Senhor, ou que outro Deus além do nosso Deus? Ó Deus tão alto, tão excelente, tão poderoso, tão onipotente, tão misericordioso e tão justo, tão oculto e tão presente, tão formoso e tão forte, estável e incompreensível, imutável e tudo mudando, nunca novo e nunca antigo, inovando tudo e cavando a ruína dos soberbos, sem que eles o advirtam; sempre em ação e sempre em repouso; granjeando sem precisão; conduzindo, enchendo e protegendo, criando, nutrindo e aperfeiçoando, buscando, ainda que nada Vos falte.[197]

São Tomás de Aquino

Portanto, a essência de Deus, que é ato puro e perfeito, é simples e perfeitamente inteligível de acordo consigo mesma. Donde, Deus inteligir por sua essência, não apenas a si mesmo, mas também tudo.[198]

Hobbes

Mas quando foi o próprio Deus, através da revelação sobrenatural, que implantou a religião, nesse momento ele estabeleceu também para si mesmo um reino particular, e não ditou apenas leis relativas ao comportamento para consigo próprio, mas também de uns para com os outros.[199]

Descartes

Não podia ocorrer o mesmo, porém, com a ideia de um ser mais perfeito do que o meu, pois tirá-la do nada era coisa evidentemente impossível. Uma vez que não é menos repulsiva a ideia de que o mais perfeito seja uma consequência e uma dependência do menos perfeito do que a de admitir que do nada procede alguma coisa, eu não poderia tirá-la tampouco de mim mesmo. De forma que restava somente que tivesse sido colocada em mim por uma natureza que fosse verdadeiramente mais perfeita que a minha e mesmo que tivesse em si todas as perfeições de que eu poderia ter alguma ideia, ou seja, para explicar-me numa só palavra, que fosse Deus.[200]

Além disso, destacam-se as seguintes citações no verbete “Deus” – *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano:

Filon de Alexandria – Deus tirou o mundo do não-ser para o ser.

Santo Irineu – Deus não tem necessidade de intermediários para a criação.

Santo Agostinho – Deus é o fundamento de tudo o que é, o criador de tudo.

Pedro Abelardo – A criação é um ato necessário de Deus, ou seja, um ato que não pode não ocorrer.

Giordano Bruno – Deus é natureza.

Espinosa – Deus não é a Unidade inefável da qual as coisas brotam por emanação, nem a causa criadora da ordem, mas essa mesma ordem em sua necessidade.

Kant (1) – A existência de Deus é um postulado da razão prática pois só Deus torna possível a união de virtude e felicidade em que consiste o sumo bem, que é o objeto da lei moral.

Kant (2) – ... só de uma vontade moralmente perfeita (santa e boa) e ao mesmo tempo onipotente podemos esperar o sumo bem, que a lei moral nos obriga a ter como objeto de nossos esforços; portanto, podemos esperar alcançá-lo mediante o acordo com essa vontade perfeita.

Kant (3) – Deus é: criador onipotente do Céu e da Terra, e, do ponto de vista moral, legislador santo; conservador do gênero humano como seu benévolo governante e curador moral; guarda de suas próprias leis, ou seja, justo juiz.

Schelling – Deus é unidade, identidade ou indiferença do espírito e da natureza, da liberdade e da necessidade, da consciência e da inconsciência.

Hegel – A revelação não é só revelação, é a realização de Deus como autoconsciência de si que ele alcança no homem. "Deus é Deus só enquanto se sabe". Seu saber-se é sua autoconsciência no homem e o saber que o homem tem de Deus que progride até o saber-se do homem em Deus. A realidade plena de Deus consiste em reconhecer-se realizado no mundo e através do mundo.

3 momentos do conceito de Deus

a) conteúdo eterno que permanece na posse de si em sua manifestação;

b) distinção entre essência eterna e sua manifestação que, mediante essa distinção, torna-se o mundo da aparência onde está o conteúdo;

c) infinito retorno e conciliação do mundo alheado da essência.

Kierkegaard – Deus é aquele para o qual tudo é possível.

Whitehead – É verdade que Deus é permanente e que o mundo é

fluente, assim como é verdade que o mundo é permanente e Deus é fluente. É verdade que Deus é uno e que o mundo é múltiplo, assim como é verdade que o mundo é uno e Deus é múltiplo. É verdade que o mundo, em face de Deus, é eminentemente real, e que Deus, em face do mundo, é eminentemente real. É verdade que o mundo é imanente em Deus e que Deus é imanente no mundo. É verdade que Deus transcende o mundo, e que o mundo transcende Deus. É verdade que Deus cria o mundo, e que o mundo cria Deus.

Bergson – Deus: esforço criador da vida. "O universo é uma máquina de fazer Deuses".

---

188 Ao longo de dez anos, desde que a 1ª edição deste ensaio foi publicada, o autor recebeu críticas, comentários e dúvidas a respeito de uma possível parcialidade neste capítulo, a respeito da presença de Deus e do conceito da divindade nos textos filosóficos. O autor reforça que a sua intenção é apresentar, sem longas discussões, como esses conceitos aparecem nos textos, sem a pretensão de convencer ou converter alguém.

189 HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*, p. 353.

190 Um exemplo está na música "Us and Them", na qual ouve-se, ao fundo, vozes que foram gravadas nos estúdios, a partir de uma lista de perguntas elaborada por Roger Waters. Entre os "entrevistados", estão os técnicos de som, funcionários dos estúdios de Abbey Road e, dizem, até Paul McCartney. As questões abordavam temas como violência, morte, loucura, dentre outros. As vozes deram um caráter caótico e enigmático para a bela música.

191 COSTA, A. *Heráclito: fragmentos contextualizados*, p. 200

192 PRÉ-SOCRÁTICOS. *Os pré-socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 98.

193 PLATÃO. *Timeu*, 29 a.

194 ARISTÓTELES. *Metafísica*, Livro II, 2 ou 994 a, 5.

195 Ibid. Livro XII, 7 ou 1072 b, 25.

196 PLOTINO. *Tratado das Enéadas*, Sobre o Bem ou o Uno, 8.

197 AGOSTINHO. Confissões I, 4.

198 AQUINO, S. TOMÁS DE. *Suma de Teologia* – Primeira Parte, Questão 87.

199 HOBBES,T. *Leviatã* – XII.

200 DESCARTES, R. *Discurso do método*, IV parte.

(In) Conclusões

> *A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo.*
>
> Herbert Marcuse

O autor confessa que, há quase um ano, quando iniciou a redação do presente ensaio, só no mais otimista dos pensamentos, acreditava que poderia concluir este trabalho, pois a redação do mesmo parecia apenas uma maneira de "colocar para fora" pensamentos que, esboçados havia muito tempo, ecoavam no fundo de sua mente e de sua memória. Ao final da noite, naquela data, o texto somava apenas oito páginas, que incluíam parte de um capítulo e um breve esboço com os títulos dos capítulos seguintes. Da ideia original, quase tudo se preservou e ver o ensaio concluído é motivo de enorme prazer, pois externar as ideias nele contidas significa libertá-las.

A música do Pink Floyd, assim como a de muitas outras bandas como The Beatles, The Moody Blues, Rush, Supertramp, U2, Legião Urbana, ou mesmo a do saudoso Raul Seixas, sempre foi motivo de grande inquietação para o autor deste ensaio, isso para citar apenas o Rock, deixando de lado, neste momento, muitos outros estilos. Por isso, o capítulo final é intitulado "(in)conclusões", pois ainda há muito a ser escrito, levando-se em consideração que a música, e toda a arte, tem, para o autor do presente ensaio, o papel fundamental de, acima de entreter, incomodar as pessoas e fazê-las pensar, sobretudo no que poderiam fazer para se tornarem pessoas mais conscientes, colaboradoras e fraternas.

O autor reconhece que este ensaio não é uma obra autorizada pelos artistas citados. Cabe, no entanto, lembrar que todas as obras citadas foram lançadas a público, tanto para serem apreciadas, quanto para serem analisadas, criticadas e avaliadas. Além disso, ao

estabelecer relações entre *Dark Side* e as diversas obras filosóficas, o autor acredita que esteja contribuindo para valorizar e enriquecer ainda mais o álbum.

Sobre o capítulo "A Filosofia e Deus", antecipando possíveis críticas quanto à parcialidade do mesmo, o autor declara enfaticamente que é uma tomada de posição em defesa da existência de Deus, quem quiser defender a tese contrária, que o faça.

A escrita irregular, ora na primeira pessoa do singular, ora na primeira do plural e ora na terceira do singular, é proposital, denota o tipo de proximidade, ou distanciamento, que o autor buscou conferir ao texto em cada momento. Se, com isto, o autor feriu alguma regra, que seja entendido como uma "licença filosófica".

Considerando a hipótese defendida no presente ensaio, de que é possível estabelecer uma relação entre o álbum *Dark Side* e a filosofia e apresentar as relações mais pertinentes entre ambos, o autor reconhece que a discussão não está esgotada e compartilha com os leitores a tarefa de julgar a sua legitimidade.

Devido ao caráter ensaístico deste texto, o autor tem consciência de que o mesmo pode conter vários clichês, lugares comuns e erros que, uma vez apontados e demonstrados, serão reconhecidos e corrigidos com a maior presteza e com muito prazer.

Resta, finalmente, a impressão de que, apesar de ter ganhado a fama de ser um álbum pessimista e depressivo, *The Dark Side of the Moon*, ao apontar para a fragilidade das nossas percepções (*Eclipse*), para a humanidade do louco (*Brain Damage*), para a necessidade do reconhecimento do outro (*Us and Them*), para o poder hipnótico do dinheiro (*Money*), para a urgência na administração do tempo (*Time*) e para a valorização da vida (*Breathe*), passa uma mensagem filosófica e humanitária muito positiva e inspiradora, de que a humanidade ainda pode caminhar rumo a um futuro melhor.

Bônus: conto

Uma banda do outro mundo
(ou Porque Syd Barrett enlouqueceu)

Jim tentou abrir os olhos, mas a claridade era muito intensa e ele não conseguiu fixar o olhar por muito tempo. Com os olhos fechados, percebia que algo estava diferente. Não ouvia som algum. Tudo estava muito quieto e ele sabia que Paris não era um lugar tão silencioso assim. Tentou abrir os olhos novamente e, dessa vez, conseguiu enxergar, pois a luz já não era tão intensa.

"Que lugar é este? Onde estou?" – perguntou a si mesmo.

Agora podia ver bem melhor e percebeu que estava em um corredor, diante de um portal, sobre o qual havia uma pedra em que estava gravada a seguinte frase:

"Salão dos músicos mortos precocemente"

Atendendo a um impulso interno, Jim entrou no salão. O que viu lá dentro o assombrou: pôde reconhecer, um a um, os músicos de sua geração, e das gerações passadas, que já não viviam mais no nosso mundo. Janis Joplin foi a primeira que ele viu, estava sentada ao lado de alguns vasos de flores amarelas. Num dos cantos do salão ele viu Jimi Hendrix, que estava em pé, com os olhos fechados, como se estivesse dormindo. Próximo a uma escada, ele viu Brian Jones, que o fitou com um olhar de alegria e tristeza ao mesmo tempo. Brian foi o único que percebeu a sua chegada.

Jim podia ver outros músicos que ele conhecera, mas o olhar de Brian chamou a sua atenção, por isso, caminhou até ele e perguntou:

— Que lugar é este? Eu também estou morto?

Ao falar, foi surpreendido pelo fato de ouvir a sua voz como se ela viesse de todos os cantos do salão e não apenas de seus lábios. E foi também assim que ele ouviu a resposta de Brian:

— Não! Estamos vivos. Antes é que estávamos mortos! Embora parecêssemos vivos, a maioria de nós estava morta em vida.

— Que lugar é este? – insistiu Jim.

— Você não leu a placa? Não reconhece todos os que estão aqui?

— Mas este é um lugar bom ou ruim?

— Não é bom, nem ruim. – respondeu Brian.

— O que se faz aqui?

— Nada. Só esperamos o nosso destino.

Naquele momento, uma voz ressoou pelos quatro cantos da sala:

— Jim Morrison?! É você?

Era Jack Kerouac, que correu em direção a Jim e o abraçou, dizendo:

— Agora que você chegou, por que não montamos uma banda? Eu posso escrever tudo o que fizerem.

— Podemos fazer isto? – perguntou Jim.

— É claro. – respondeu Brian, que continuou – Venha até aqui.

Brian conduziu Jim até uma porta pequena num dos lados do salão, abriu-a e o convidou para entrar. Ao entrar na sala, Jim percebeu que era maravilhosa, parecia um conto de fadas. Viu luzes com cores que ele nunca tinha visto antes. Eram cores novas, que não se assemelhavam às que ele conhecia. Naquela sala havia todos os tipos de instrumentos musicais, desde as mais simples e rudimentares flautas de madeira, até os mais sofisticados teclados e sintetizadores.

Jim, maravilhado, aproximou-se de Jack e perguntou:

— Podemos mesmo montar uma banda?

— É claro! De acordo com o que nos foi dito, todos que chegam aqui continuam, por um tempo, fazendo a mesma coisa que faziam do outro lado. Alguns nem sequer sabem em que lugar estão agora.

Jim perguntou a Brian se ele gostava da ideia de montar uma banda. Brian disse que sim e se apressou em convidar Janis e Jimi Hendrix, que concordaram imediatamente.

Para o piano eles chamaram Buddy Holly, que estava ali há mais tempo do que eles, embora o tempo ali passasse de maneira muito diferente da que conhecemos. Por sugestão de Jack, convidaram Charlie Parker para tocar o sax alto, ele aceitou. Também chamaram Stu Stucliff para o baixo, ele aceitou, com relutância, pois nunca se sentira realmente um músico. A banda já estava quase pronta: Jim Morrison e Janis Joplin nos vocais, Jimi Hendrix e Brian Jones nas guitarras, Stu no baixo, Buddy Holly no piano e Charlie Parker no sax. Faltava o baterista. Brian Jones sugeriu Carlo Little, mas Jim objetou:

— Carlo Little não está entre nós. – Jack Kerouac interferiu dizendo:

— Existem meios para trazê-lo para tocar na banda. Tudo vai parecer um sonho para ele. Lembrem-se de que aquilo que é sonho para nós é a realidade para eles e o que é real para eles, é sonho para nós. Ele vai acordar e dizer: “Tive um sonho no qual toquei com Hendrix, Brian Jones, Jim Morrison, Janis Joplin, Stu, Charlie Parker e Buddy Holly”, nada mal para quem já tocou com Ritchie Blackmore, Mathew Fischer, Jimmy Page, Jeff Beck e tantos outros. Além disso, Carlo Little influenciou e inspirou muitos bateristas britânicos de sucesso, como Ringo Starr, Keith Moon e John Bonham. É só marcar o show que ele vai aparecer.

Nesse momento, Janis, que ainda não havia dito nada, sugeriu:

— Precisamos compor uma canção, um blues, para o show. Quem vai compor?

— Podemos trazer o Syd Barrett para compor, ele não está satisfeito mesmo, sei disso desde que tocamos na turnê da Inglaterra. – disse Jimi Hendrix.

— Ele não está mais em condições de compor. Está perdendo a inspiração e, além disso, ele não está aqui. – objetou Jim Morrison.

— Não precisamos trazê-lo do agora dele, podemos trazê-lo de três anos atrás, quando ainda estava em plena produção.

Assim foi feito! Eles voltaram ao final do ano de 1967 e capturaram o poder criativo de Syd. O que deixaram foi apenas uma

sombra incapaz de compor, mas capaz de pintar quadros. Por isso Syd, o melhor e mais inspirado compositor de rock de todos os tempos, nunca mais foi o mesmo e foi considerado louco.

E, do outro lado, a mente de Syd Barrett compôs o lindo Blues que segue abaixo, com o qual a banda abriu e fechou o show.

NoDrug's Blues

Peguei minha guitarra e comecei a compor umas linhas
De repente! Tudo ficou escuro e silencioso
Como se algo invadisse a minha mente
Tentei abrir os olhos, mas não consegui.
Cara! Eles querem roubar a minha mente!
Eles querem levar a minh'alma!
Hei Garoto! Não deixe a droga roubar os seus sonhos!
Não morra em um acidente de carro!
Não atravesse a rua descalço!
Eles querem roubar a sua alma!
Hei Garoto! A vida é agora!
Toque a sua guitarra! Faça uma canção!
Seja feliz numa boa, mas...

Não deixe a droga roubar os seus sonhos!
Não morra em um acidente de carro!
Não atravesse a rua descalço!
Eles querem roubar a sua alma!
É isso aí!
Eles querem roubar a sua alma!
Eles querem roubar a sua alma!

No final do show, antes do último solo de guitarra, Mozart e Paganini, que estavam na plateia, subiram ao palco, pegaram as guitarras de Hendrix e Jones, com quem deixaram os violinos, e fizeram o mais belo solo já feito até hoje.

Post-scriptum

Escrever um livro não é uma tarefa fácil. A maior dificuldade, no entanto, está em decidir o que deve ou não ser aproveitado, uma vez redigido o texto. Por isso, resolvi incluir este *post-scriptum*, com alguns dos fragmentos que não foram "aproveitados" na redação final. Entenda-se como uma espécie de *making of* do livro.

Sobre *The Dark Side of the Moon*

Sobre o conjunto do álbum

Dark Side é um trabalho muito especial. Isso se deve mais ao conjunto do que às faixas isoladamente. Na verdade, a intenção, para um olhar atento, é o que sobressai. O grande valor do álbum está naquilo que ele não diz, nos "pontos de interrogação" que propõe. Esses "pontos de interrogação" constituem o material com o qual o presente ensaio trabalha, não para respondê-los, mas para ver até onde é possível ir...

Sobre *Time*

No momento em que escrevo estas linhas (primeiro parágrafo do capítulo 5), ouço a música *Time* mantenho a minha atenção na maneira como David Gilmour e Rick Wright combinam agressividade e ternura nos vocais, o que dá um ótimo contraste para a música e, ao mesmo tempo, remete ao duplo caráter do tempo: como força inexorável que a tudo devora e o como panaceia para todos os males, pois ele desfaz todos os problemas. (O contraste nos vocais de Gilmour e Wright também é abordado no capítulo 9)

Sobre *Money*

Há algo de inferior na devoção e no apego exagerados ao dinheiro. Essa é uma verdade que está evidenciada no fato de o altruísmo e o desapego em relação aos bens materiais serem considerados, incondicionalmente, traços superiores do comportamento humano.

Os *Reis Midas* do Rock:
tudo o que eles tocam vira ouro

Eric Clapton organizou, com a ajuda de Michael Eaton e Peter Jackson, o *Crossroads Guitar Festival* em Dallas (verão de 2004), com a participação de astros como: B. B. King, Buddy Guy, Carlos Santana. Todos doaram seus instrumentos para um leilão organizado pela *Christie's*, em Nova Iorque. Sobre o evento, Eric escreveu:

> Foi quando finalmente me separei de Blackie e da Gibson ES-335 vermelho-cereja, eram minhas desde os Yardbirds. Foram as primeiras guitarras de verdade que tive, e na véspera do festival fui vê-las. Foi difícil. Havíamos viajado muitos quilômetros juntos, e sabia que nunca encontraria outro instrumento que pudesse substituir qualquer uma das duas. Os valores pelos quais foram arrematadas foram inacreditáveis. Blackie saiu por 959,6 mil dólares, o que foi um recorde mundial pelo leilão de uma guitarra, enquanto a "cherry red" arrecadou 847,5 mil dólares, o maior preço já pago por uma Gibson. No total, foram vendidas 88 guitarras, angariando 7.438.624 dólares para a Crossroads.
>
> Em: Eric Clapton – A autobiografia. São Paulo: Editora Planeta do Brasil Ltda, 2007, p. 353.

Sobre *Dark Side* e o Amor

Assim como a palavra *"God"*, a palavra "*Love"* só aparece uma vez no álbum, na música *Eclipse*: "and all that you love". Seria um reflexo da ausência e da necessidade de Amor no mundo contemporâneo?

Sobre *Dark Side* e a Sincronicidade

Embora eu já tivesse conhecimento de uma possível sincronicidade entre o filme *O Mágico de Oz* e *Dark Side*, confesso que ainda não havia assistido ao filme editado e nem tinha lido nada a respeito, pois pensava que tudo não passava de *marketing*. No dia 15 de setembro de 2008, no entanto, quando "navegava" pelo *Orkut*, acabei entrando numa comunidade sobre o assunto, que me conduziu ao vídeo, já editado, no *YouTube*. Fiquei impressionado e resolvi que tinha que incluir um capítulo sobre o tema no presente ensaio, que já estava com cerca de 50% da redação concluída. Naquela mesma noite, fui surpreendido por uma notícia que me deixou chocado: a morte de Rick Wright.

Quanto à sincronicidade, esclareço que não sou e nem me julgo dotado de qualquer qualidade extraordinária que me capacite a abordar o tema com autoridade. Tenho apenas uma enorme curiosidade, a plena convicção de que há uma realidade além do que podemos captar com os nossos sentidos e com o nosso raso raciocínio, tudo isso somado a cerca de "dez mil" horas de leitura sobre o tema.

Sobre *Dark Side* e Max Horkheimer

A impressão que tenho é a de que Max Horkheimer não gostaria de ver a sua filosofia sendo comparada às composições de uma banda de rock. Acredito, no entanto, que alguns aspectos do pensamento de Horkheimer encontram paralelos em preocupações presentes no álbum *Dark Side*. No prefácio do livro *Eclipse da Razão*, uma de suas principais obras, o filósofo alemão escreveu: "As reflexões contidas neste livro buscam relacionar o impasse atual do pensamento filosófico com o dilema concreto das perspectivas humanas para o futuro." (p. 9) Estas preocupações estão contidas no álbum, que tem uma faixa denominada "Eclipse". Além disso, o show em que as músicas de *Dark Side* eram apresentadas, antes do lançamento do

álbum, era denominado: *Eclipse – uma peça para lunáticos variados*. Horkheimer, em *Eclipse da Razão*, busca investigar a legitimidade do conceito de racionalidade, próprio da cultura capitalista e, ao mesmo tempo, o livro "representa um esforço em lançar luz sobre as implicações filosóficas" (p. 10) decorrentes das mudanças do pós-guerra (o prefácio é de março de 1946). É desnecessário abordar a relação entre *Dark Side* e a guerra. Uma das teses sustentadas por Horkheimer é "a razão jamais dirigiu verdadeiramente a realidade social" (p. 18) mas, ainda segundo o pensador alemão, nos dias atuais, ela renunciou até à tarefa de julgar as ações e o modo da vida dos homens e a realidade está totalmente submetida à sanção dos interesses em conflito. Esses conflitos são o tema da música *Us and Them*.

Sobre *Dark Side* e Leonardo da Vinci

Apresento aqui alguns aspectos da filosofia de Leonardo da Vinci, pouco difundida no Brasil, que têm relação com os temas do álbum *Dark Side*. As citações foram extraídas de: DA VINCI, L. *Obras literárias, filosóficas e morais.* Apresentação de Carmelo Distante. Tradução de Roseli Sartori. São Paulo: Hucitec, 1997.

A Lua

A lua, densa e pesada, densa e pesada, como se sustenta a lua? (p. 65)

"Breathe"

Levamos adiante nossa vida com a morte alheia. Resta vida insensível no que ser que morre, e esta, reunida ao estômago dos vivos, torna-se novamente sensitiva e intelectiva. (p. 41)

"Time"

Sem razão se lamentam os homens pela fuga do tempo, culpando-o de passar rápido demais, e não se dão conta de que ele dura o suficiente, mas a boa memória que a natureza nos deu faz com que as coisas que tenham acontecido há muito tempo nos pareçam ainda recentes. (p. 65)

Ó tempo, destruidor das coisas, transformando-as, você dá novas e diferentes formas às vidas já extintas. (p. ٢٢٩)

Ó tempo, que consome as coisas, ó invejosa antiguidade, você destrói tudo, devorando com os duros dentes do envelhecimento, pouco a pouco, com morte lenta. Helena, quando se olhava no espelho, vendo as vincadas rugas do rosto feitas pela velhice, chorava e se perguntava por que fora raptada duas vezes. (p. 277)

“Money”

Não se pode chamar de riqueza algo que pode ser perdido. A virtude é o nosso bem verdadeiro e o prêmio mais valioso que se pode possuir. Não se pode perdê-la, a menos que se perca também a vida, nem ela abandona seu possessor. Já as roupas e as riquezas externas preocupam constantemente os homens pelo risco de serem perdidas e com frequência deixam humilhados e ridicularizados aqueles que as perdem. (p. 54)

“Us and them”

Com um dia bem vivido traz uma boa noite, assim uma vida bem vivida traz uma boa morte. (p. 59)

“Brain Damage”

O homem padece da máxima loucura, a de sempre sofrer pelo medo do sofrimento, enquanto a vida lhe passa camuflada na esperança de desfrutar dos bens conseguidos com o máximo esforço. (p. 61)

“Eclipse” (sobre a experiência e o conhecimento)

Quem nega a existência de uma razão para as coisas manifesta a sua ignorância. (p. 43)

A experiência não erra nunca, apenas erram as nossas ponderações, ao esperar dela coisas que não estão em seu poder. Sem nenhuma razão, os homens se queixam da experiência e com grande injúria acusam-na de falsidade. Então deixem em paz a experiência e voltem-se contra a sua ignorância, que os induz com os seus desejos fúteis e estúpidos a esperar da experiência coisas que não dependem dela e depois dizem que ela é enganosa. (p. 44)

Ei, você que dorme, o que é o sono? O sono se parece com a morte, então por que você, em vida, não faz algo que, depois de morto, lhe dê o aspecto de perfeito vivo, já que vivendo, ao dormir, se assemelha aos tristes mortos? (p. 55)

Friedrich Nietzsche

Por outro lado, toda música só começa a ter um efeito *mágico* a partir do momento em que ouvimos falar nela a linguagem de nosso próprio *passado*; e, nesse sentido, para o profano, toda música antiga parece se tornar sempre melhor e toda música recente passa a ter pouco valor, pois não desperta ainda essa “sentimentalidade” que, como indiquei, é o principal elemento de felicidade na música, para quem não sente puramente prazer nessa arte como artista.

O viajante e sua sombra, aforismo 168.

Enfim, continuamos a amar a música como amamos a claridade da Lua. Nenhuma das duas quer substituir o Sol – mas somente iluminar nossas noites tanto bem como mal. Temos, porém, apesar de tudo, o direito de rir disso, não é? E de fazer brincadeiras a seu respeito! Um pouco, pelo menos!

Ibid., aforismo 169.

O filósofo não procura a verdade, mas a metamorfose do mundo nos homens: luta pela compreensão do mundo com a consciência de si. Luta em vista de uma assimilação: fica satisfeito quando consegue

colocar algo de antropomórfico. Do mesmo modo que o astrólogo vê o universo a serviço dos indivíduos particulares, assim também o filósofo vê o mundo como sendo um ser humano.

O livro do filósofo, aforismo 151.

Sobre Giordano Bruno e a origem do Universo

Uma analogia pode nos ajudar a entender a Cosmologia viva de Giordano Bruno: comparar a expansão do Universo com o processo de desenvolvimento de uma semente. Uma árvore gigantesca em nada lembra, para um observador desatento, a semente que ela foi um dia, assim como há muita diferença em uma pessoa adulta e os gametas que lhe deram origem. Pensando assim, não seria absurdo afirmar a existência de um "berçário de universos", no qual estariam as "sementes" de mundos. O nosso Universo nada mais seria do que o processo de desenvolvimento de uma delas. Dessa forma, não teríamos apenas um Universo infinito, mas incontáveis universos, assim como incontáveis são as sementes e os gametas. Além do fato de ser muito mais "agradável" pensar que somos produtos de um processo natural de desenvolvimento, do que não de uma explosão. Alguém poderia objetar, dizendo que a diferença entre o desenvolvimento de um gameta, ou de uma semente, e a expansão do Universo é a mesma diferença que define os domínios da Biologia e da Física. Essa diferença, no entanto, pode ser arbitrária e não natural.

Sobre a juventude

É própria da juventude uma atitude de rebeldia e insatisfação. Nos anos ١٩٦٠, essa rebeldia foi canalizada numa só direção, devido às mais diversas razões. Hoje é muito diferente: na ausência de um foco comum, os jovens se indispõem contra todo tipo de autoridade. Em termos filosóficos, pode-se dizer que nos anos ١٩٦٠ todos clamavam por

uma liberdade universal, por um conceito único de liberdade, que poderia se manifestar na liberdade de expressão ou na ausência de conflitos destrutivos, tais como as guerras e a opressão social, os maiores alvos da juventude insatisfeita. Hoje, na ausência de um alvo comum, os jovens estão dispersos e sua atitude rebelde tende a tornar-se egoísta e ineficaz. Muitos jovens, no entanto, estão se dando conta de que entre as novas causas estão a boa formação do caráter e a preservação do meio ambiente e a elas se dedicam com entusiasmo vertiginosamente crescente, resta saber se esse entusiasmo está sendo, ou não, bem canalizado.

Sobre a Filosofia

Não me considero um filósofo, mas um divulgador da Filosofia. Ela – *Sophia* – guiou Odisseu nos infernos e conduziu Dante aos Céus. O que irá temer quem estiver sob a sua proteção? É para e pela Filosofia que eu trabalho! Ela é a minha benfeitora, para quem trabalho por amor e gratidão. Assim sendo, quando a divulgo e leciono, reconheço as diferenças e peculiaridades de cada contexto. Nada disso, no entanto, se sobrepõe ao meu dever para com ela, que faz com que todas as diferenças temporais caiam por terra. Acima do pó que permeia as relações humanas, prevalece o Espírito e ele não reconhece mesquinhos interesses, salários, preocupações, disputas e nada semelhante. É uma honra servir a tão nobre senhora. Apesar de sua antiguidade, a Filosofia pode ser vivaz, jovial e cheia de frescor. As almas por ela conquistadas, peregrinam muito em sua busca, pois a cada resposta encontrada, surgem novas questões, o que amplia ainda mais a sensação de nada saber. Porém, quando finalmente a conquistam, encontram a verdadeira felicidade! Por isso, Dante escreveu:

Afirmo, portanto, que Deus, que tudo compreende (porque seu “girar” é seu “compreender”), não vê coisa tão gentil quanto vê quando olha para onde está a Filosofia. Porque, embora Deus, ele

próprio olhando, veja tudo em seu conjunto, porquanto a distinção das coisas nele subsiste enquanto o efeito está na causa, vê essas coisas distintas. Vê esta, portanto, absolutamente como a mais nobre de todas, porquanto a vê perfeitissimamente em si e em sua essência. Porque, se aquilo que foi dito antes, se reduz à memória, filosofia é um amoroso uso da sabedoria, o qual está de modo supremo em Deus, porquanto nele está a suprema sabedoria, supremo amor e supremo ato e que não pode existir em outro, senão enquanto dele procede. Por isso, a Filosofia, ciência divina, pertence à essência divina, uma vez que nela não pode haver coisa acrescida à sua essência.

(Banquete – Tratado III, capítulo XII)

Agradecimentos

A Deus, aos deuses e à Filosofia.

Ednaldo Coutinho, Thomé de Freitas, Lenice Severino e Sandra Nunes pela confiança.

Rafael Cordeiro, meu orientador no Mestrado. Rosselvelt J. Santos, meu orientador no Doutorado.

Caterina Resta, pela calorosa recepção em Messina, Itália.

Milena Spacek e Rogério Curtt, pelos esclarecimentos a respeito da Língua Portuguesa.

Tarcílio Nunes, pelo diálogo sobre a história do século XX.

Eslane Costa da Silva, por se inspirar no livro em seu projeto de ensino de filosofia.

Aos meus familiares e amigos. Ao Pink Floyd.

A Syd Barrett, Rick Wright, George Harrison, John Lennon, Clint Warwick, Stuart Adamson.

A Sócrates de Atenas, Hipátia, Dante Alighieri, Giordano Bruno, Herbert Marcuse e Milton Santos.

Aos meus alunos, cujas questões e “provocações” geraram muitas ideias presentes neste ensaio.

A Telma, estrela que foi colocada no meu caminho para orientar os meus passos, você mantém os meus pés no chão e, ao mesmo tempo, me inspira a olhar para o infinito e Bruno, espírito livre e destemido, com você tenho tanto a aprender quanto a ensinar.

Bibliografia e referências

Bibliografia de referência:

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia.* Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedeti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ANGELA, A. *I tre giorni di Pompei*. Milano: Rizzoli, 2014. AQUINO, S. TOMÁS DE. *Suma de Teologia* [Primeira parte – Questões 84-89]. Tradução e introdução de Carlos Arthur Ribeiro de Nascimento. Uberlândia: EDUFU, 2006.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômano. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. Coleção *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *Metafísica*. Tradução de Vinzenzo Cocco. Coleção *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BERGSON, H. *Introdução à metafísica*. Coleção *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BRUNO, G. *Acerca do Universo, do infinito e dos mundos*. Tradução de Diamantino Fernandes Trindade e Laís dos Santos Pinto Trindade. São Paulo: Madras, 2007.

CONQUEST, R. *The Great Terror: Stalin's Purge of the Thirties*. New York: Macmillan Company, 1968.

COSTA, A. *Heráclito: Fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é a Filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DESCARTES, R. *Discurso do método*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ERASMO. *Elogio da Loucura*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2004.

FERREIRA, A. G. *Dicionário de Latim – Português*. Porto: Porto Editora. (Data não informada)

FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978. FREEMAN L. e SMALL M. *Pequena história da psicanálise*. Tradução de Hélcio de Oliveira Coelho. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda. 1962.

GUTHRIE, W. K. C. *Os filósofos gregos*, de Tales a Aristóteles. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

HARRIS, J. *The Dark Side of the Moon – Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd*. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. Volume III – A filosofia do espírito. Tradução de Paulo Meneses, com a colaboração do Pe. José Machado. São Paulo: Loyola, 1995.

_____. *Filosofia da História*. Tradução de Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasíla: Editora UNB, 1995.

HOBBES, T. *Leviatã*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HORACE. *Odes and Carmen Saeculare of Horace*. Versão disponível em http://www.gutenberg.org/etext/5432– por The Project Gutenberg Ebook.

HUME, D. *Investigação acêrca do Entendimento Humano*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional – Edusp, 1972.

JUNG, C. G. *Sincronicidade*. Tradução de Pe. Dom Mateus

Ramalho Rocha, OSB. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Editora Marin Claret, 2002.

_____. *Manual dos cursos de lógica em geral*. Uberlândia: EDUFU, 1998.

KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAQUIAVELLI, N. *O Princípe*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 1977.

MARCUSE, H. *Eros e civilização*. 8.ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara & Koogan, 1981.

_____. *Um ensaio sobre a libertação*. Tradução de Maria Ondina Braga. Amadora: Livraria Bertrand, 1977.

MARX, K. *Para uma crítica da economia política*. Tradução de José Arthur Giannoti e Edgar Malagodi. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

MONDOLFO, R. *Figuras e ideias de la filosofia del renascimento*. Versão *on-line*, disponível em http://warburg.sas.ac.uk/ mnemosyne/ Bruno/bruniana.html

MOUTINHO, L. D. S. *Sartre, existencialismo e liberdade*. São Paulo: Editora Moderna, 1995.

PLATÃO. *República*. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Scipione, 2002.

PRÉ-SOCRÁTICOS. *Os pré-socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção *Os Pensadores*)

ROSA, R. *Astronomia Elementar*. Uberlândia: Edufu, 1994.
ROUSSEAU, J. J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução de Iracema Gomes Soares e Maria Cristina Roveri Nagle. Brasília: Editora Universidade de Brasília,

1985.

SANTOS, M. *O Tempo nas Cidades*. Cienc. Cult. vol.54 n.2 São Paulo Oct./Dec. 2002.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SANTOS, Milton e HARAZIM, Dorrit. O mundo não existe. In: HISSA, Cássio E. Viana (Org). *Conversações de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, pp. 169-176. SARTRE, J. P. O existencialismo é um humanismo. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (Coleção *Os Pensadores*).

SHATNER, W. *Jornada nas Estrelas – Memórias*. Tradução de Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SIMONETTI, Raimondo. *Pink Floyd. La folle logica: Dall'epica del suono all'etica nella forma-canzone*. Roma: Arcana, 2016.

SMITH, A. *A riqueza das nações*. Tradução de Teodora Cardoso e Luís Cristóvão de Aguiar. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

TOLA, J. *Atlas de Astronomia*. Adaptação do texto: Sílvia Sapiense. São Paulo: FTD, 2007.

TROTSKI, L. *Literatura e revolução*. Tradução de Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

Bibliografia recomendada:

Quando não houver especificação do editor, há mais de uma publicação disponível.

ALIGHIERI, D. *Banquete*.

BAUR, M. e BAUR, S. *Os Beatles e a Filosofia*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2007.

DA VINCI, L. *Obras literárias, filosóficas e morais*. Apresentação de Carmelo Distante, tradução de Roseli Sartori. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

BAUM, L. FRANK. *The wonderful wizard of Oz*. Versão disponível em http://www.gutenberg.org/files/55/55.txt – por The Project Gutenberg Ebook, acessado em 08/01/2009.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

BRUNO, G. *La cena de las cenizas*. Traducción Miguel Angel Granada. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

CORA CORALINA. Toda a obra. FREUD, S. *Para além do princípio de prazer*.

FRIEDLANDER, P. *Rock and Roll – Uma história social*. Tradução de A. Costa. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008. GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu*.

HORKHEIMER, M. *Eclipse da Razão*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2002.

MARCUSE, H. *A Ideologia da sociedade industrial*. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MUGGIATI, R. *Rock: do sonho ao pesadelo*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

PLATÃO. *As Leis – Epinomis*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

_____. *Fédon*.

_____. *Timeu*.

PLOTINO. *Tratado das Enéadas*. Tradução de Américo Sommerman. São Paulo: Polar, 2002.

SHAKESPEARE, W. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*.

SKOBLE, A. J., CONARD, M. e IRWIN, W. (Org.) *Os Simpsons e a Filosofia*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2001.

YATES, F. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. Tradução de Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Cultrix, 1990.

WINTER, O. C. e PRADO, A. F. B. A. (orgs.). *A Conquista do Espaço – Do Sputnik à Missão Centenário*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2007.

WRATHALL, M. A. *U2 e a Filosofia: como decifrar uma bomba atômica*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2007.

ZAPPA, R. & SOTO, E. 1968 – *Eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

Discografia:

A Saucerful of Secrets. Pink Floyd, EMI, 1968.

Obscured by clouds. Pink Floyd, EMI,1972.

The Dark Side of the Moon. Pink Floyd, EMI, 1973.

The Piper at the Gates of Dawn. Pink Floyd, EMI, 1967.

Filmografia:

– *Imagine: John Lennon*. Direção: Andrew Solt. EUA: Warner Bros. Inc., 1988.

– *Inside Pink Floyd – A critical review 1967 – 1974*. Produção e direção: John Edginton. EUA: Omnibus ©Otmoor Productions Ltd/ BBC 2001, 2004.

– *O Mágico de Oz*. Direção: Victor Fleming. EUA: Metro Goldwin-Mayer, 1939.

– *O Milagre dos Andes* (Documentário). Direção: Frank Marshall, EUA, 1992.

– *O Sétimo Selo*. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Visar, 1956.

– *Pink Floyd Live at Pompeii*. Co-produção: Bayerischer Rundfunk/

RTB/RTF, produção de Michel Anaud, direção de Adrien Maben. ©Universal ١٩٧١/٢٠٠٣.

– *Pink Floyd – The Dark Side of the Moon / Classic Albuns: The making of The Dark Side of the Moon*. Produção: Nick de Grunwald e Martin R. Smith. Direção e edição: Matthew Longfellow. Eagle Vision, 2003.

– *Série Cosmos*. Produção: Carl Sagan. EUA: Cosmos Studios. Edição comemorativa / Editora Abril. Data não informada.

– *The Beatles – Anthology*. Reino Unido, 1995 (2003).

– *The Pink Floyd and Syd Barrett History*. Otmoor Productions Ltd. Reino Unido, 2003.

– *Vivos*. Direção: Frank Marshall, Paramount Pictures Corporation, EUA, 1992.

Internet:

http://pt.wikipedia.org

http://pinkfloydhyperbase.dk/albums/dark.htm

http://pinkfloydhyperbase.dk/unreleased/index.html

http://www.gutenberg.org/files/55/55.txt (acesso:08/01/2009)

http://www.youtube.com

Outros:

– *A Doutrina de Buda*. Tokyo: Fundação Bukkyo Dendo Kyokai, 1966.

– Bíblia *Sagrada*. Tradução da Vulgata pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1987.

– *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1976.

– *Informe sobre desarrolho humano 2005*. Publicação do *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo* (PNUD), disponível em http:// www.pnud.org.br/rdh/

Direitos:

– Direitos autorais das músicas de *The Dark Side of the Moon*: Roger Waters – World Copyrights Ltd. 1973

Crédito das imagens

01 – Paulo Irineu (06/2016)

02 – Paulo Irineu (06/2015)

03 – Paulo Irineu (04/2017)

04 – Paulo Irineu (04/2017)

05 – Paulo Irineu (04/2017)

06 – Veronese, Séc XVI. Museu do Prado (Madrid).

07 – A Escola de Atenas – Rafael Sanzio. Foto: Irineu Barreto Fernandes (04/2017)

08 – Paulo Irineu (06/2015)

09 – Paulo Irineu (06/2015)

10 – Paulo Irineu (06/2015)

Notas de fim

Obs.: quando não indica a fonte, os comentários são do autor deste ensaio. Quando não especifica o editor, há mais de uma publicação disponível.

Sumário

Prefácio

Introdução à edição de 2021

1 – A expressão "***The Dark Side of the Moon***"

2 – A trajetória do Pink Floyd até ***Dark Side***

3 – Speak to Me / Breathe: ar, alento vital – vida e morte!

4 – Time: tempo – passado, presente e futuroSanto Agostinho – Milton Santos

5 – Money: dinheiro e poderJ. J. Rousseau – Karl Marx – Escola de Frankfurt

6 – Us and them: nós e eles – Ética e alteridadeAristóteles – Giordano Bruno – Simone de Beauvoir

Imagens

7 – Brain Damage: a estreita linha entre a razão e a loucuraErasmo de Roterdã – Henri Foucault

8 – Eclipse: os limites da percepçãoPlatão – Hume – Kant – Bergson

9 – The ***Dark Side*** of Oz (***Dark Side*** of Rainbow)

10 – Pink Floyd em Pompeia

11 – A filosofia e Deus

(In) Conclusões

Bônus: conto

Post-scriptum

Agradecimentos

Bibliografia e referências

Sobre a Viseu

Essa e outras obras em:

eviseu.com

Saiba mais em:

editoraviseu

Contatos:

contato@editoraviseu.com

Quer enviar sua obra para nossa avaliação?

originais@editoraviseu.com